جادۂ اعتدال

عبد المغنی

جادۂ اعتدال

رفیع الدین ہاشمی

۱۸ر نومبر ۱۹۷۹ء

عبد المغنی

کتاب منزل سبزی باغ، پٹنہ ۴

جادۂ اعتدال

(تنقیدی مقالات کا مجموعہ)

عبد المغنی

شعبۂ انگریزی، بی، این، کالج ۔ پٹنہ یونیورسٹی ۔ پٹنہ

ناشر:-

کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ ۔ ۴

قیمت:- دس روپے

بارِ اول: ۱۹۷۲ء ۔ تعداد اشاعت: ایک ہزار (۱۰۰۰)

ترتیب

جادۂ اعتدال

اپنے تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے "نقطۂ نظر" (مطبوعہ ۱۹۶۵ء) کے آخر میں میں نے اپنے ایک اور مجموعے "ادب اور تحریک" کے زیرِ ترتیب ہونے کی اطلاع دی تھی اور اس کے بعض مضامین کی فہرست بھی دے دی تھی۔ لیکن اس کے بعد ہی جن مقاصد کے تحت میں تنقید نگاری کرتا رہا تھا ان ہی کے وسیع تر تقاضوں نے میری توجہات جہدِ حیات کے میدانِ عمل کی جانب مبذول کرا دیں۔ چنانچہ میں نے بالعموم دنیائے ادب سے گویا ایک پنج سالہ فرصت سی لے لی اور اس عرصے میں بیشتر صحافت و سیاست کی طرف مائل رہا، کچھ اپنے اخبارات و رسائل شائع کئے اور کچھ دوسرے اخبارات و رسائل میں وقت کے اجتماعی موضوعات پر لکھتا رہا۔ اس مہم میں اُردو کے ساتھ ساتھ بلکہ اس سے کچھ زیادہ انگریزی میرا وسیلۂ اظہار رہا۔ تاہم تنقیدی مقالات بھی گاہے گاہے بعض رسائل کی فرمائشات کی تعمیل میں خاص خاص مواقع پر تحریر کرتا رہا۔

بہر حال، ادب میرا پہلا عشق رہا ہے اور میں اس کو تزئینِ حیات کا بہت بڑا وسیلہ سمجھتا ہوں اور میرا خیال ہے کہ جس معاشرے کا ادب خراب ہو جاتا ہے اس کے دل و دماغ بھی سلامت نہیں رہتے، اگر ادب کو محض شوق کی چیز بھی سمجھا جائے تو بُرے شوق بُرے ہی لوگوں کے ہوتے ہیں یا جن لوگوں کے شوق بُرے ہوتے ہیں وہ خود بھی بُرے ہو جاتے ہیں، جس قوم کی شاعری، افسانہ، ڈراما، ناول اور تنقید مریضانہ ہوں اس قوم کو کسی بھی طور صحت مند نہیں سمجھا جا سکتا۔

ان ہی خیالات نے ۱۹۵۲ء میں مجھے تنقیدِ ادب کی طرف مائل کیا تھا۔ یہ

وہ دَور تھا جب میرے محترم رضا نقوی واہی کے بہ قول ادب پر ترقی پسندی کے نام سے اشتراکیت کی "یلغار" جاری تھی اور اس کے نتیجے میں ادب کے اندر ہر قسم کی بے ادبی نفوذ کر رہی تھی، یہاں تک کہ یہ اندیشہ ہونے لگا تھا کہ اُردو ادب بین الاقوامی اشتراکیت کی ایک نوآبادی ہو کر اپنی انفرادیت اور نفاست سے یکسر محروم نہ ہو جائے۔ چنانچہ میں نے اس زمانے کی مارکسی تجربے کے بالکل مخالف ایک اسلوبِ تنقید اختیار کیا اور اپنی تنقیدوں میں جارحانہ مارکسی انتہا پسندیوں کو نشانہ بھی بنایا، اگرچہ مارکسیت کی مجرّد اجتماعیت کی میں نے تحسین کی۔ بہرحال ۵۲ء سے ۶۲ء تک کے عرصے میں ادب و تہذیب کے جادۂ اعتدال سے اشتراکی انحراف پر تنقید کے ساتھ ساتھ میں نے نظریاتی بحثوں اور عملی تجزیوں دونوں کے ذریعے ایک مُثبت و متوازن نقطۂ نظر کی نشان دہی بھی کی۔ اس کے بعد اس صدی کی ساتویں دہائی میں ترقی پسند ادب کے خلاف ایک شدید ردِّ عمل اُبھرا، اور یہ ایک دوسری انتہا پر چلا گیا، جیسا کہ ردّ عمل کا خاصّہ ہوا کرتا ہے۔ جدیدیت کا رجحان بھی اشتراکی تحریک ہی کی طرح ایک منفیانہ انداز کے ساتھ سامنے آیا۔ چنانچہ اس رجحان سے بھی یہ اندیشہ ہونے لگا کہ اس سے ہمارا ادبی و تہذیبی توازن برہم ہو کر نہ رہ جائے۔ جناب واہی کے بہ قول اردو ادب پر یہ دوسرا حملہ "انتشار" کا تھا۔ چنانچہ ۱۹۶۸ء میں میرے زیرِ ادارت ماہنامہ "مریخ" جاری ہوا، جس کا ایک مقصد یہ تھا کہ اُردو ادب کو یلغار و انتشار کی اشتراکی و جدیدی انتہا پسندیوں اور بے اعتدالیوں سے بچا کر جادۂ اعتدال پر قائم رکھا جائے۔ میری اس

دور کی تنقیدوں میں بھی جدیدیت پر ناقدانہ تبصرے جہاں تہاں بکھرے ہوئے ہیں، گرچہ نئی نسلوں کی بالیدگیِ تخیل کا میں قائل ہوں اور یہ بھی سمجھتا ہوں کہ مستقبل کی اُمیدیں بہرحال ان ہی سے وابستہ ہیں، بلکہ نئے ادب پر تنقید سے میرا مقصد یہی ہے کہ یہ اُمیدیں زیادہ سے زیادہ نکھریں۔

میں ادب میں اشتراکی ضابطہ بندی اور جدیدی بے ضابطگی کے درمیان ایک جادۂ اعتدال کا عَلم بردار ہوں، اس توازن کا مقولہ **ادب میں باضابطگی** ہے۔ میری تنقید کا منشور وہ ہے جو میں نے رانچی یونیورسٹی کے ادبی سمینار منعقدہ ۶ اپریل ۱۹۷۰ء میں پیش کیا تھا، جس پر ہر مکتبِ فکر کے شریکِ محفل ہونے والے ادبا و شعرا نے مہرِ تصدیق ثبت کی۔ (منشور کا متن ذیل میں دیا جا رہا ہے)۔ اپنے اس مقولہ و منشور ہی کی تفصیل و تکمیل کے لئے میں نے ایک مفصّل مقالہ "ادبی قدروں کی تشکیلِ جدید" کے عنوان سے لکھنا شروع کیا ہے، جس کا پہلا باب شائع ہو چکا ہے، اس کے علاوہ تین ابواب تحریر کئے جا چکے ہیں اور مزید زیرِ تحریر ہیں۔ موجودہ مجموعے کے ایک مضمون "جدید ادبی مسائل" کو اس مقالے کا اختصار سمجھا جا سکتا ہے۔ (یہ مضمون مذکورہ سمینار میں پڑھا گیا تھا اور منشور اسی کے عمومی تصورات پر مبنی ہے)۔

اس وقت اُردو تنقید میں تجزیہ و تبصرے کے نمایاں اسالیب مارکسی، نفسیاتی، جمالیاتی، تاثراتی اور ہیئتی ہیں۔ میرے نزدیک یہ سبھی ناقص ہیں، پورے ادب، اس کی حقیقت اور عظمت کو ان میں سے کوئی بھی مکمل طور پر واضح نہیں کر پاتا، یہ سب اپنی اپنی جگہ ایک اہمیت

ضرور رکھتے ہیں، مگر یہ ادھوری سچائیوں کو پیش کرتے ہیں، ان کے پاس نہ زندگی کا ایک کلّی اور متوازن نقطۂ نظر ہے اور نہ ادب کا، وہ ادب و زندگی کے صرف بعض پہلوؤں پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں اور اس میں انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں، غلو اور مبالغہ کرتے ہیں۔ اس عدمِ اعتدال اور عدمِ توازن کے سبب ان اسالیب کے ذریعے کیا ہوا تمام تجزیہ و تبصرہ مجموعی طور پر ادبی فن پاروں کو غلط شکل میں پیش کرتا ہے اور اس سے ادب کا ایک مغالطہ آمیز تصور اُبھرتا ہے، جس سے ذوق و شعور کی تربیت کم اور تخریب زیادہ ہوتی ہے۔ انتہا پسندیوں نے ایک اور فتنہ ادب میں فرقہ بندی اور جماعتی سیاست بازی کا پیدا کر دیا ہے، ادب و فن سے بالکل قطع نظر کر کے ہم مشربوں اور حلقہ بندوں کو اچھالا جاتا ہے اور مختلف رائے رکھنے والوں کو گرایا یا نظر انداز کیا جاتا ہے۔ اس وطیرے سے بالکل جدا، میرا تصورِ تنقید یہ ہے کہ زندگی اور ادب دونوں کو اپنی اپنی جگہ ایک کُل اور ایک دوسرے کے ساتھ مربوط سمجھ کر پارۂ فن کا تجزیہ و تبصرہ اس انداز سے کرنا چاہیے کہ فن کے تمام عناصر و لوازم کی پوری تصویر اُبھرے اور ساتھ ہی ادب و زندگی کی اصلیت و عظمت کی قدریں نکھریں اور سنوریں۔ اس اسلوبِ تنقید کو میں **اخلاقی** کہتا ہوں اور اس کے بارے میں میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ زندگی اور ادب دونوں کی سالمیت اور ہم آہنگی کا ضامن ہے، یہ دونوں کا پورا تصور پیش کرتا ہے، اس میں جسم و روح اور فکر و فن دونوں کا کامل توازن پایا جاتا ہے۔ یہ ایک جادۂ اعتدال ہے، اور اس معیار کامل پر دوسرے تمام اسالیب

کی نیم صداقتوں کو بھی خام مواد اور رسائل کار کے طور پر جمع کر لیا جا سکتا ہے اس طرح کہ محور و مرکز اخلاقی تصور ہو اور باقی تمام تصورات اس کے ماتحت نقطے اور زاویے ہوں۔ اگر اس ترتیب سے کام لیا جائے تو اخلاقی تنقید کی جامعیت اقتصادیات، نفسیات، جمالیات، تاثرات اور متن سبھی کو ان کی متعینہ حدود میں رکھ کر ان کا صحیح استعمال کر سکتی ہے۔ اس طرح ادب کے مطالعے کے لئے ہمیں ایک ایسا ترکیبی انداز میسر آ سکتا ہے جو زندگی اور فن کی تمام کرنوں کو سمیٹ اور سمو کر مسرت و بصیرت کا ایک آفتاب تازہ تخلیق کر سکتا ہے۔

"جادۂ اعتدال" کے مضامین میں اسی مرکب و متوازن تصورِ تنقید کی نشان دہی کی گئی ہے۔ میں نے سردست "ادب اور تحریک" کی اشاعت ملتوی کر کے یہ مجموعہ اس طرح ترتیب دیا ہے کہ اس میں کچھ مضامین تو "ادب اور تحریک" کے لیے ہیں اور کچھ ان مضامین کو شامل کر لیا ہے جو بعد میں لکھے گئے۔ اس طرح یہ ۱۹۶۵ء سے اب تک کے شائع شدہ مضامین کا ایک مختصر انتخاب ہے۔ اس کو ایک خاص زاویے سے ترتیب دیا گیا ہے، اس لئے پچھلے سات سال کے عرصے میں شائع ہونے والے اپنے بعض بہت اہم مضامین کو بھی میں نے آئندہ کے لئے روک لیا ہے۔

منشور

ادب فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترین شکل ہے۔ انسانی افکار و خیالات

کی تہذیب و ترتیب میں اس کا رول عظیم ترین ہے۔ ادب کے بغیر تہذیب انسانیت کا کوئی تصوّر نہیں کیا جاسکتا۔ ثقافت کی تمام قدروں کی پرورش، اظہار اور ارتقا کا کام ادب ہی اپنے مختلف اسالیب و اصناف کے ذریعے کرتا ہے۔ اس طرح ادب تاریخِ انسانی کی تمام کدوکاوش اور جدوجہد میں انسان کا سب سے بڑا اسلحہ اور وسیلہ رہا ہے۔ اِس حقیقت کے پیشِ نظر ادب کی سنجیدگی اور ذمّے داری اس کے بنیادی لوازم اور خصائص قرار پاتے ہیں۔

ادب کی ہیئت دو عناصر سے مرکّب ہوتی ہے، ایک فکر اور دوسرے فن۔ یہ دونوں عناصر ادبی تشکیل کے لیے یکساں اہمیت رکھتے ہیں۔ تخلیقی عمل کے اندر ان میں سے کسی ایک کو بھی دوسرے پر کسی قسم کی فوقیت اور ترجیح نہیں دی جاسکتی۔ لہٰذا ادب کی زندگی اور ترقی کے لیے ناگزیر ہے کہ فکر اور فن کے درمیان کامل اعتدال اور توازن ہو، اس میں ایک طرف فکر کی استقامت ہو تو دوسری طرف فن کی جمالیت، دونوں ایک دوسرے کے بالکل برابر، بلکہ ایک دوسرے میں اس درجہ پیوست کہ من و تو کا کوئی فرق باقی نہ رہے اور یہ ادبی عمل اپنے قاری کو بیک وقت مسرت اور بصیرت، نشاط اور دانش، آرزو اور کاوش کا سامان فراہم کرے۔ اس کے ذریعے احساسات کی توضیح، جذبات کی ترتیب، خیالات کی تخلیق اور افکار کی تنظیم میسّر آئے۔

لیکن آج ہمارے ادب میں اجتماعیت اور انفرادیت کے جداگانہ اور مبالغہ آمیز تصورات پر مبنی انتہا پسندیاں پیدا ہوگئی ہیں، جن کے

نتیجے میں ادب کے اندر عدمِ توازن ، بے اعتدالی ، انتشار اور پراگندگی کا دار دورہ ہے۔ یہ صورتِ حال تشویشناک اور خطرناک ہے۔ اس سے ادب ، تہذیب اور انسانیت کی تمام اعلیٰ قدریں خطرے میں پڑ گئی ہیں۔ ادب پر نہ تو ریاست کی جبریت مفید ہے اور نہ فرد کی مریضانہ بوالہوسی کے حملے اور نہ فرقہ پرستانہ مذہبیت کی یورش۔ ادب یقیناً معاشرے کا خادم ہے ، لیکن یہ ایک آزاد اور مستقل بالذات ادارہ ہے۔ ادیب کو شعور ، ذوق اور ضمیر کی کامل آزادی ہونی چاہئیے ، تاکہ وہ اپنے شعور و ذوق و ضمیر کے مطابق تہذیب و ثقافت کے استحکام اور فروغ کا سامان کرے۔

لہٰذا ہم ادبا و شعرا اور دانشور ادب کے ہر انتہا پسند تصوّر کو یکسر رد کرتے ہیں۔ ہمارا موقف یہ ہے کہ ادب سیاست ، معیشت اور جنسیت کی الجھنوں کا پرنالہ نہیں ، یہ ایک واضح اور روشن راستہ ہے ہر قسم کی الجھنوں کی تطہیر اور ترفّع کا ، اس کے ذریعے انفس و آفاق کے معمّوں کو سمجھ اور سمجھا سکتے ہیں۔ ادب کا عمل منفی اور تخریبی نہیں مثبت اور تعمیری ہے۔ یہ وسیع ترین معنوں میں انسان کی اخلاقی حسّ اور حسِّ جمال دونوں کا مرکب ترجمان ہے۔ یہ عمیق ترین معنوں میں انسان کی جبلتوں کو نکھارنے اور سنوارنے کا ایک مؤثر وسیلہ ہے۔ ادب انسان کی اندرونی دنیا میں ایک حسین و جمیل توازن پیدا کرتا ہے۔

لہٰذا ہم ادبا و شعرا اپنے رفیقانِ فن سے اپیل کرتے ہیں کہ انسانی

تہذیب اور معاشرے میں ادب کے اس متوازن اور تعمیری رول کو وہ پوری طرح سمجھیں، اور اپنی تخلیقات کے ذریعے پیش کریں۔ اس سلسلے میں انہیں اپنی ذات کے نہاں خانوں اور جماعتی اور گروہی حصاروں سے باہر آنا ہوگا، تاکہ وہ اپنے زمانے اور سرزمین کے احوال وکوائف پر اثر انداز ہوکر اپنے معاشرے میں ادب کی عظمت کو اُجاگر کرسکیں۔

عبد المغنی

۱۹ر دسمبر ۷۲ء

وارثی گنج، عالم گنج، پٹنہ ۷

عظمتِ غالبؔ کی حقیقی بنیاد

شاعری کی زبان اتنی لطیف ہوتی ہے اور بالعموم شعرار کا ذہن بھی اتنا لچک دار واقع ہوتا ہے کہ کسی بھی شاعر کے تصورات کے بارے میں متضاد رایوں کی کافی گنجائش پیدا ہوجاتی ہے اور ایک شاعر کی پسندیدگی کے لئے مختلف لوگوں کا انداز و معیار مختلف ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعرار پر تنقید بالعموم افراط و تفریط سے بھری ہوتی ہے ایک ہی شاعر کے ایک ہی پہلو پر ایک ناقد جو کچھ کہتا ہے دوسرا ناقد اس کے بالکل برخلاف رائے دیتا ہے، چنانچہ شاعری پر ہونے والی تنقیدوں میں مباحثے کا رنگ بہ نسبت دوسری اصناف کے زیادہ مناظرانہ ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ بعض وقت ایک ہی خواب کی اتنی تعبیریں کی جاتی ہیں کہ پورا خواب ہی پریشان ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہماری تنقیدی دنیا میں غالبؔ اور ان کی شاعری کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے اور اردو کے دوسرے شاعروں سے بڑھ چڑھ کر ہوا ہے جس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ غالبؔ دوسرے شعرار سے کچھ زیادہ منتشر الخیال واقع ہوئے ہیں دوسرے یہ کہ غالبؔ پر بڑی کثرت کے ساتھ لکھا گیا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک سوفیانہ عمومیت سی پیدا ہوگئی ہے بیشتر لکھنے والوں نے غالبؔ کو پس پشت

ڈال کر اس انجی یا اپنے رنگ زمانہ کی ترجمانی کی ہے۔ اور اس طرح علمی یا ادبی انداز کو چھوڑ کر شخصی یا سیاسی انداز کی تنقیدیں لکھی ہیں۔ اس معاملہ میں تقسیم کے بعد اور خاص کر حالیہ چند مہینوں میں خالص سیاسی محرکات کے تحت، غالب پر سب سے زیادہ ظلم ہوا ہے۔ ہمارے ماہرین غالب، خواہ وہ عظیم محقق ہوں یا کبیر نقاد، بالکل بھول گئے ہیں کہ مرزا اسداللہ خاں غالب مغلیہ دور کی دلی میں ۱۸۶۹ء میں انتقال کر چکے جبکہ پیدائش ان کی ۱۷۹۷ء میں ہوئی تھی، لہٰذا مرحوم کو ۱۹۰۰ء یا ۱۹۶۹ء کے پیمانے سے ناپنا اتنا ہی لغو بخش ہے جتنا پرانی شراب کا کاروبار۔

یہ ایک صداقت عامہ ہے کہ ہر فنکار اپنے اپنے دور اور مقام کا ہوتا ہے تب اور تب ہی وہ آفاقی اور ابدی وغیرہ ہوتا ہے ورنہ جو شخص اپنے ماحول کا وفادار اور عکاس نہ ہو اس سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ عام انسانیت کا بھی خواہ اور مبصر ہوگا۔ اس لئے فہم غالب کی ابجد یہ ہے کہ سب سے پہلے ان کو ان کے تہذیبی پس منظر میں دیکھا جائے اور سراغ لگایا جائے کہ وہ کون سی تہذیبی قدریں تھیں جن کے سائے میں غالب نے پرورش پائی اور جن کے ساتھ فطرتاً انکے جذبات و احساسات وابستہ ہوئے پھر دیکھا جائے کہ بالغانہ فنکاری کے دوران غالب کا رشتہ ان تہذیبی قدروں کے ساتھ کیا رہا، ان کا ذہنی رد عمل انہی تشکیلی قدروں کے متعلق کیا ظاہر ہوا اور ان کی شاعری کے تار و پود کن نقوش و استعارات اور اشارات و علائم سے مرتب ہوئے اور انکے مطالب و مضمرات کا مرجع یا مرکز حوالہ کیا ہے؟ جب تک ان علمی و عملی سوالوں کے حقیقت پسندانہ جوابات نہ حاصل کرلئے جائیں غالب کی شاعری

کو صحیح معنی میں نہ سمجھا جا سکتا ہے اور نہ سمجھایا جا سکتا، بلکہ اس کو ایک معمہ یا دیوانے کا خواب بنا کر رکھ دیا جائے گا۔ کسی کے فن کو زندہ جاوید بنانے کے لئے اس کی عظمت کا اعتقاد کافی نہیں، بلکہ اس عظمت کی عملی تشریح کر کے اس کے عناصر ترکیبی کو لوگوں کے فہم و احساس کا جزو بنانا ہوگا۔ تاکہ فن اور اس کے قدر دانوں کے درمیان ایک زندہ ربط اور ذہنی مناسبت برقرار رہے اور لوگ فن کی خصوصیات و تضمنات کا ادراک اپنی زندگی کے لمحات میں کریں، ورنہ محض اعتقاد پر قائم رہنے والا فن آثارِ قدیمہ سے زیادہ کوئی معنویت و اہمیت نہیں پا سکے گا۔

اس سلسلے میں بنیادی سوال یہ ہے کہ عظمتِ غالب کی حقیقی بنیاد کیا ہے، یعنی غالب کی شاعری میں وہ کون سا جوہری مواد ہے جس پر کلامِ غالب کی ساحری مبنی ہے اور جو اہلِ ذوق کے وجدان و شعور کو اعلیٰ سطح پر اپیل کرتا ہے؟ اس سوال کا صحیح جواب حاصل کرنے کے لیے ہمیں غالب کی دنیا اور اس دنیا میں ان کے مقام کو سمجھنا پڑے گا۔ اس موضوع پر مسلمہ حقائق یہ ہیں کہ غالب کا ذہن ایک عبوری اور بحرانی دور میں ابھرا۔ وہ ہماری تاریخ کے ایک موڑ پر ٹھٹھک کر کھڑے تھے جب پرانی دنیا گویا مر چکی تھی اور نئی دنیا ابھی پیدا نہیں ہوئی تھی، ایک تہذیب افق پر غروب ہوتی نظر آ رہی تھی اور دوسری تہذیب ابھی طلوع نہیں ہوئی تھی، غالب زمانہ شناس تھے، لیکن ابن الوقت نہیں ہو سکتے تھے، انہیں اپنی تہذیب کی مٹتی ہوئی قدریں عزیز تھیں، ان قدروں کے ساتھ ان کے جذبات و احساسات وابستہ تھے۔ وہ انہیں کے حوالے سے سوچنے پر مجبور تھے۔ اس لئے کہ ان کے ذہن و شعور

کی تشکیل انہی قدروں کے آغوش میں ہوئی تھی اور ان قدروں کے اشارات و علائم ان کے مزاج میں رچ گئے تھے۔ دوسری طرف انہیں صاف نظر آرہا تھا کہ ان کی تہذیب کی فرماں روائی ختم ہو رہی ہے اور ایک نئی تہذیب کے علمبردار اپنا سکہ جما رہے ہیں۔

گرچہ یہ نئی لہر غالب کے لئے بالکل اجنبی تھی اور وہ اس کے مضمرات کو سمجھنے کے قابل نہیں تھے۔ مگر کچھ تو ذاتی حالات کی ستم ظریفیاں اور کچھ ان کی فطری آزادہ روی غالب کے لئے اس نئی لہر میں دلچسپی کا سامان پیدا کر رہی تھی، حالانکہ ان کی ساری ہمدردیاں بلکہ شیفتگی اپنی تہذیبی قدروں ہی کے ساتھ آخر تک برقرار رہی۔ بہر حال ماضی سے الفت اور مستقبل کے متعلق اندیشہ ناک تجسس نے غالب کے ذہن کو کشمکش اور تشکیک و تردد کی آماجگاہ بنا دیا:-

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب　　رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر　　کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی　　عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ان اشعار سے جن کیفیات کا اظہار ہوتا ہے اس کو پوری طرح سمجھنے کے لئے اس پس منظر کا سمجھنا ضروری ہے جس نے اس قسم کے اشعار کی

تحریک پیدا کی :-

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا
عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا
نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
خزاں کیا، فصلِ گل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

"...... یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں ــــ کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے! - ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے! جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو، اس کو زیست کیونکر نہ دشوار ہو، اتنے یار مرے کہ جو اب میں مروں گا تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہو گا۔ (منشی ہرگوپال تفتہ کے نام)

"...... اے میری جان! یہ وہ دلی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلی نہیں ہے جس میں تم نے علم تحصیل کیا ہے وہ دلی نہیں ہے، جس میں شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے، وہ دلی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں،

وہ دلی نہیں ہے جس میں اکیاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کیمپ ہے، مسلمان اہل حرفہ، یا حکام کے شاگرد پیشہ کا باقی سراسر ہنود......"

(مرزا علاؤالدین احمد خاں علائی کے نام)

"...... الور کی ناخوشی، راہ کی محنت کشی، تپ کی حرارت، گرمی کی شرارت، یاس کا عالم، کثرت اندوہ غم، حال کی فکر، مستقبل کا خیال، تباہی کا رنج، آوارگی کا ملال، جو کچھ کہو وہ کم ہے۔ بالفعل تمام عالم کا ایک سا عالم ہے۔" (میر مہدی حسین مجروح کے نام)

لیکن غالب ہمت ہارنے والے آدمی نہیں تھے۔ وہ طبعاً رجائی واقع ہوئے تھے، ان کے مزاج میں مزاحمت کا عنصر تھا۔ قویٰ میں اضمحلال اور عناصر میں عدم اعتدال کے باوجود غالب کا قلب حوصلے سے خالی نہیں تھا۔ ان کی روح میں تاب مقاومت تھی اور ان کے ذہن میں ایک عزم پایا جاتا تھا۔

٥ یہ فیض بیدلی نومیدی جاوید آساں ہے
کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

سوال یہ ہے کہ بیدلی کے تمام آثار اور نومیدی جاوید کے تمام اسباب کے وجود عقدۂ مشکل کیا ہے؟ اور کیوں ہے؟ جس کو پسند کیا گیا، اور یہ النسٹ کشائش کس طاقت کی علامت ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ مجرد مشکل پسندی پر غالب کے بہتیرے اشعار ہیں، اور یہ مشکل پسندی ان کے ذہن و مزاج کا اشاریہ ہے، اس سے ان کی ہمت "دشوار پسند" کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ لیکن یہ دشوار پسندی کیا محض برائے دشوار پسندی ہے؟ یا اس کے پیچھے کچھ عقلی محرکات بھی ہیں اور اس طرح دشوار پسندی کا ایک منظم نظریہ ہے؟ ان کے اشعار کا مجموعی تجزیہ کرنے کے بعد میں اس

نتیجے پر پہنچا ہوں کہ غالب کے سامنے آرزوؤں کا ایک مرکز ایسا تھا جو جذبی طور پر نومیدیِ جاوید کے تمام آثار و اسباب کے درمیان ان کو عقدہ مشکل کے اختیار کی طرف مائل کر رہا تھا۔ چنانچہ یہی وہ مرکز ہے جس کی طرف انہوں نے لفظ "کشاکش" سے واضح اشارہ کیا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس اشارے کا تعین کس طرح کیا جائے؟ اس موقع پر ظاہر ہے کہ غالب کے عقیدے کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے ناقدوں کی اکثریت یہ کہتے نہیں تھکتی کہ غالب ایک ایسے وسیع المشرب رند تھے جنہیں عقیدے سے کوئی سروکار نہیں تھا انھیں کسی ملت سے وابستگی نہیں تھی، وہ تو بس ایک انسان پرست تھے۔ اور ناقدین اپنے اس عقیدے کے ثبوت میں بڑے زور و شور سے غالب کا یہ شعر پیش کرتے ہیں:

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں، اجزائے ایماں ہو گئیں

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس ایک شعر کے مفہوم کی تعیین میں بھی ناقدوں کو سخت دھوکا ہوا ہے۔ اس پورے شعر پر غور کیا جائے تو "موحد" کا لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ لہٰذا اگر اس کو بنیاد مان کر "ترکِ رسوم" کی تشریح کی جائے تو ہمارے ناقدوں کے برخلاف ملتوں کے مٹنے مٹانے سے زیادہ "اجزائے ایمان" پر زور دینا پڑیگا۔ اور تب توحید کے اس اصلی و حقیقی مفہوم کی طرف آنا پڑے گا جو خود غالب کے پیشِ نظر تھا۔

"......مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو مسیلمہ کو نبوت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو نومسلموں کو

ابوالائمہ کا ہمسر مانتے ہیں۔ دوزخ ان لوگوں کے واسطے ہے۔ میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لا الٰہ الا اللہ کہتا ہوں۔ اور دل میں لاموجود الا اللہ اور لا موثر فی الوجود الا اللہ سمجھے ہوا ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ خاتم المرسلین اور رحمۃ للعالمین ہیں۔"

(مرزا علاؤالدین احمد خاں علائی کے نام)

اس دستاویز کی روشنی میں ان اشعار پر بھی غور کیا جانا چاہیے:

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا ۔ جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود ۔ قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اسکی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند ۔ واسطے جس شہ کے غالب گنبدِ بے در کھلا

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ۔ ہم اسکے ہیں، ہمارا پوچھنا کیا

سبکے دل میں ہے جگہ تیری جو تو راضی ہوا ۔ مجھ پہ گویا اک زمانہ مہرباں ہوجائے گا

کل کے لئے کر آج نہ خست شراب میں ۔ یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

اس مقام پر ایک بات اور صاف ہوجانی چاہیئے کہ کسی موضوع پر ایک شاعر کے حقیقی خیالات جاننے کے لیے محض اس کے منفرد اشعار سے فیصلہ کافی نہیں، ورنہ استعاروں اور محاوروں کی بھول بھلیاں میں گم ہوجانے کا شدید اندیشہ ہے۔ اس سلسلے میں صحیح طریقۂ فکر یہ ہے کہ سب سے پہلے تو شاعر کے تمام اشعار کا بالاستیعاب اور مرتب و منظم مطالعہ کیا جائے۔ اس کے بعد اس کو اس کے دور اور ماحول میں رکھ کر دیکھا جائے اور ان قدروں کا سراغ لگایا جائے جو اس دور اور ماحول میں رائج تھیں۔ ساتھ ہی ان نقوش

کلام پر نظر رکھی جائے جو مرتب ہوا اور ان کے محرکات ذہنی کو بھی نظر انداز نہ کیا جائے۔ اس معاملہ میں خوش قسمتی سے غالب کے خطوط ہماری بڑی معاونت کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ غالب کے احوالِ زندگی بھی ہمیں مستند ذرائع سے معلوم ہو چکے ہیں۔ ان کے عہد کی معاشرتی تاریخ بھی پردۂ خفا میں نہیں۔ لہٰذا غالب کے اشعار کا مفہوم سمجھنے اور ان کے اشارات کی فکری تعیین کے لئے ذہنِ شاعر سے متعلق حقائق کا ادراک ضروری ہے:۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

دوسری بات یہ ہے کہ ایک شخص کی بات کی تہ پانے کے لئے اس کے ذہنی میلانات، اندازِ فکر اور رنگِ طبیعت کو سمجھنا ضروری ہے، اور اس کے کلام میں ان باتوں کا حاشیہ چھوڑنا بھی ضروری ہے۔ غالب ایک آزاد طبع اور شوخ فکر انسان تھے۔ خوش طبعی اور ظرافت ان کا خاصّہ ہے۔ نکتہ سنجی اور فقرہ بازی سے بھی ان کو کم دلچسپی نہیں اور تفننِ طبع یوں بھی ایک عام اور فطری چیز ہے۔ اس لئے ان کے الفاظ کے معانی اسی وقت واضح ہوں گے جب ان کے اوپر سے ان آرائشوں کا خول اتار لیا جائے گا۔

تیسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ غالب کے دور میں جو علوم و فنون رائج تھے اور ان کے جن مباحث سے اس دور کے علماء کو دلچسپی تھی اور ان مباحث نے جس طرح کے اسالیب کلام کو اس وقت فروغ دیا تھا بلکہ ان کے نتیجے میں مسائل حیات پر جو طرزِ فکر حاوی تھا اس کا عکس غالب کی شاعری پر بھی نمایاں ہوا۔

مثال کے طور پر انیسویں صدی کے فلسفہ و تصوف کے موضوعات و محاورات کی پرچھائیں کلامِ غالب پر صاف طور سے محسوس کی جاسکتی ہے۔ اسکے اشعار غالب کو گرفت میں لانے کے لئے ان تمام امور واقعہ پر نظر رکھنی پڑے گی۔

چوتھی بات یہ کہ اپنے عام تہذیبی کلیات پر پورا ایمان رکھتے ہوئے بھی بعض جزئیات میں کچھ دوسرے لوگوں کی طرح، غالب کے ذہن نے بھی لغزشیں کھائی ہیں، اور بعض امور میں ان کے کچھ مزعومات ہیں، کچھ تخیلات ہیں، جنکے لئے گنجائش نکالنی چاہئیں۔ مثال کے طور پر توحید کے ساتھ اگر وحدت الوجود کے نقشے کہیں کہیں نظر آجائیں تو ان کو نظر انداز کرنے میں کچھ مضائقہ نہیں۔ غالب کبھی صوفی ہونا چاہتے ہیں، کبھی فلسفی اور کبھی ولی، جبکہ وہ ہیں صرف شاعر۔ یہاں تک کہ ان کا عالم ہونا بھی مشکوک ہے۔ خود غالب کے نزدیک ان کی مذکورہ غیر شاعرانہ حیثیتیں مشتبہ ہیں۔ اسی لئے وہ اپنی ان خواہشات کو مشروط انداز میں ظاہر بھی کرتے ہیں:۔

یہ مسائلِ تصوف، یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

لہٰذا نظریات و افکار کے معاملے میں غالب کا مقام مقلد کا ہے، نہ کہ مجتہد کا۔ چنانچہ ان کے عقائد ان کے معاشرے کے عام بنیادی عقائد سے مختلف ہو ہی نہیں سکتے۔ جبکہ ہم اچھی طرح جانتے ہیں کہ غالب اپنے سماج کے باغی یا اپنے دور کے انقلابی نہیں تھے، نہ فکر میں نہ عمل میں۔ اس لئے زندگی کے تمام اصولی تصورات میں غالب اپنے دور اور سماج کی روایات کے پابند تھے اور ان کی ساری آزادگی دھوم میں بس ایک شاعرانہ تخیل تک محدود تھی، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ تخیل کی

رو میں کبھی اگر کبھی انہوں نے اپنے معاشرے کے بنیادی تصورات سے بہ ظاہر ٹکرانے والی کوئی بات کہی بھی تو پھر اسی موضوع پر دوسرے لمحوں میں کہے ہوئے ان کے دوسرے اشعار اس بات کا حقیقی مفہوم متعین کرتے نظر آتے ہیں۔

جنت کے متعلق ان چار اشعار کا موازنہ کیجیے :-

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ ترا جلوہ گاہ ہو

ان اشعار کے تقابلی مطالعہ سے اس نتیجہ پر پہنچنے میں بہت زیادہ دشواری نہیں ہو گی کہ جس شخص کو ہم نے بے دین سمجھنا چاہا تھا وہ تو آہستہ آہستہ ایک مصلح دین پناہ بنتا نظر آیا اور تمام شیوہ بیانیوں کے باوجود الحاد معرفت میں ڈھلتا دکھائی دیا۔

عقیدے سے منسلک ایک بحث غالب کے بعض انحرافات عمل کی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ ان انحرافات پر جو تبصرہ خود غالب نے کیا ہے وہ ان کے عقائد کے اسقام کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ہمیں غالب کے گناہوں سے زیادہ ان کے تصور گناہ اور انداز گناہ پر غور کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ غالب اپنے انحرافات عمل کو لفظ گناہ سے ہی تعبیر کرتے ہیں اور یہ بجائے خود ان انحرافات پر ایک حقیقت افروز تبصرہ ہے اور اس سے ان کے عقائد کی نوعیت آشکار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ شوخیٔ گفتار کے باوجود گنہگار کا انداز شرمساری کا ہے خود غلطی کا ہے اور تیور بغاوت کی بجائے اطاعت کا ہے:

رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے ۔۔۔ شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

کعبہ کس منہ سے جاؤگے غالبؔ ۔۔۔ شرم تم کو مگر نہیں آتی

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے ۔۔۔ آخر گناہگار ہوں کافر نہیں ہوں میں

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو ۔۔۔ اک گونہ بیخودی مجھے دن رات چاہیے

بہت سہی غم گیتی شراب کم کیا ہے ۔۔۔ غلام ساقیٔ کوثر ہوں مجھ کو غم کیا ہے

اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ عقائد و افکار کے لحاظ سے غالب اسلامی تہذیب اور اس پر مبنی معاشرے کے فرزند تھے۔ غالب کی شاعری کے متعلق اس بیان واقعہ کی بڑی اہمیت ہے اور اسکے بہت ہی نادر اس منحرف

واقعات ہیں اس لئے کہ اسی واقعہ کے سیاق وسباق میں عظمت غالب کی حقیقی بنیاد متعین ہوتی ہے۔ ہمیں غالب کے ذہن اور فن کا مطالعہ ۱۷۹۷ء سے ۱۸۶۹ء تک کے زمانی پس منظر ہی میں کرنا ہے۔ اس پورے عہد میں جو تہذیب پورے ملک میں برسر کار تھی اس کی تشکیل و ترتیب کا قصہ یہ ہے کہ عرب اسلام کا پیغام لے کر ایران آئے اور وہاں اسلام کی ثقافتی قدروں کے تحت ایک عرب ایرانی تہذیب پیدا ہوئی۔ اس کے بعد ایران کے مسلمان ہندوستان آئے اور یہاں عرب ایرانی ثقافت کے رہنما اصولوں کے زیر سایہ ایک ہند عرب ایرانی تہذیب پروان چڑھی۔ یہ تہذیب زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرتی ہوئی کئی صدیوں تک ارتقا کے مراحل طے کرتی رہی یہاں تک کہ اس ملک کی قومی تہذیب بن گئی۔ دوران ارتقا اس قومی تہذیب نے ایک قومی زبان بھی پیدا کی جس کو غالب کے دور تک ریختہ، ہندی اور اردو وغیرہ مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا رہا۔ اور خود غالب نے اپنی زبان کے لئے یہ تینوں الفاظ استعمال کئے۔ ان کے خطوط کے ایک مجموعے کا نام اردوئے معلی ہے تو دوسرے کا "عود ہندی" اور ایک غزل کا مقطع یوں ہے :ـ

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب — کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

البتہ اب اس زبان کا نام صرف اردو ہے۔ بہر حال غالب شعوری اور غیر شعوری دونوں طور پر اپنے دور کی اس ہند عرب ایرانی ثقافت سے وابستہ تھے جو بنیادی طور پر اسلامی قدروں کے تحت پروئے کار آئی تھی (اگرچہ مجلسی زندگی میں بعض انحرافات بھی رونما ہوئے تھے) اور جو بالآخر ہندوستان کی قومی تہذیب ہو گئی تھی۔ اسی طرح غالب اس زبان کے اپنے دور میں سب سے بڑے

شاعر تھے جو ۱۹ ویں صدی تک ہندوستان کی قومی زبان تھی ۔ یہ ہے غالب اور ان کی شاعری کی اصل اہمیت۔ ایک بڑا فنکار سب سے پہلے اپنے دور کا ہوتا ہے تب اور تب ہی وہ دوسرے ادوار کو بھی متاثر کرتا ہے ۔ ہر آفاقیت کسی مقامیت سے شروع اور اسی پر مبنی ہوتی ہے، ورنہ خلا میں خوبصورت مگر بے اثر فرشتے کی طرح درخشاں بال و پر پھڑپھڑانے سے کوئی بڑی بات نہیں بنتی ۔ غالب کی عظمت اس زمین پر بھی استوار ہے جس پر قدم رکھ کر وہ چلتے تھے ۔ اس تہذیبی زمین میں غالب کہاں تک گڑے ہوئے ہیں، اس کا اندازہ ذیل کے اشعار سے بھی ہو سکتا ہے جن کی حیثیت گویا جھرو کے ہے :۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیمروز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی

کثرت آرائی وحدت ہے پرستارئ وہم
کر دیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

شرع و آئین پر مدار سہی
ایسے قاتل کا کیا کرے کوئی

ہاں وہ نہیں خدا پرست جاؤ وہ بے وفا سہی
جسکو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

غالب کی اپنی مخصوص تہذیبی قدروں کے ساتھ شیفتگی اور شغف کا مزید اندازہ ذیل کے مثبت اشعار سے ہوتا ہے، جن میں انہوں نے پوری متانت کے ساتھ اپنی تخیل کے ساز و برگ سے ان ہی قدروں پر مبنی تصورات سے مہیا کیے ہیں :-

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

ایک ایک قطرہ کا مجھے دینا پڑا حساب
خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا

فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا ہے

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگِ گراں اور

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی تو کوئی شے نہیں ہے

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی　　اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے

سفینہ جب کہ کنارے پہ آ لگا غالب　　خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہئے

نو بہ امن ہے بیدادِ دوست جاں کے لئے　　رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لئے

ورق تمام ہوا اور مدح باقی ہے　　سفینہ چاہئے اس بحرِ بیکراں کے لئے

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب اپنی تہذیبی روایات میں بالکل ڈوبے ہوئے تھے، وہ سوچتے تھے تو انہی روایات کے پسِ منظر میں اور بولتے تھے تو انہی کے حوالے سے، ان کے تمام احساسات و ادراکات پر یہی روایات چھائی ہوئی تھیں، وہ ان روایات میں اس طرح اسیر تھے کہ "دوسرے ہزار آپ سے باہر نہ جا سکے" یہی وجہ ہے کہ غالب کے تصورِ عشق میں بھی مجاز و حقیقت کے وہ سارے آداب پائے جاتے ہیں، جو ان کی تہذیبی فضا میں مروج تھے۔ چنانچہ اپنی تخئیل کے عروج پر ان کا مخاطب ہمیشہ شاہدِ نازک خیالاں، ہی سے ہوتا ہے، شکوہ و شکایت اور ناز و نیاز کی ساری رسمیں اُسی ایک یگانہ و یکتا کی بارگاہ میں ادا کی جاتی ہیں، عشق کی ساری دیوانگیاں اسی کے قدموں میں نچھاور کی جاتی ہیں، خوشی اور خفگی،

لذت اور الم سبھی کا مرجع و محور وہی حسن ازل ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ اس معاملے میں وہ اپنے ہی اس شعر کے مصداق ہیں:۔

وفاداری بہ شرط استواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

اور سے

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

چنانچہ غالب اپنی تہذیب اور اس کے عقائد و اصول کے پوری طرح وفادار تھے، اور وفاداری کا یہی وہ تصور اور جذبہ ہے جس نے ہمارے تخلیقی ادب کی تاریخ میں غالب سے وہ کام کرایا جس کی بدولت ہی وہ غالب ہوئے۔ غالب کے گرد و پیش ہر طرف ان کی تہذیب کے ستون ایک ایک کر کے گر رہے تھے اور وہ ثقافت مسمار ہو رہی تھی جس نے سات سو سال تک ہندوستان کے دل و دماغ پر فرماں روائی کی تھی، ہر سو تباہی اور بربادی کے آثار پھیلے ہوئے تھے، سماج ایک خرابہ بن چکا تھا، ہماری کشتی زمانے کی چٹان سے ٹکرا کر پاش پاش ہو چکی تھی اور سطح پر اس کے پرزے تیرتے نظر آرہے تھے۔ قنوطیت کے سارے اسباب موجود تھے اور زمانہ سازی کی ترغیبات بھی کم نہیں تھیں۔ ذہن و قلب کو اپنی روایات سے برگشتہ کرنے والے محرکات فراواں تھے۔ لیکن مرزا اسد اللہ خاں کی آزمائش سبحہ کے نمائشی پھندے میں نہیں، حقیقی وفاداری میں تھی اور وفاداری بھی کوئی عارضی نہیں، بلکہ شرط استواری کے ساتھ، اور یہی اصل ایمان تھی۔ مرزا کو ہمہ

اس صورت حال کا پوری طرح احساس تھا۔

قدِ گیسو میں قیسِ دکوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں ؛ اُٹھیے بس کہ لذّتِ خوابِ سحر گئی

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند ؛ گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا اور اب ؛ لب تک آتا ہے جو ایسا ہی رسا ہوتا ہے

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے ؛ بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

یہاں تک کہ ؎

ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں ؛ اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں

یہی وہ مقام تھا جب غالبؔ کو حالات کی سنگینی کا نہایت شدید احساس ہوا اور ان کی روح مضطرب ہو اٹھی، وہ یقیناً بقولِ خود ایک گناہ گار انسان تھے لیکن کافر نہیں تھے، ان کے اعمال جیسے کچھ بھی ہوں، مگر ان کے افکار سلیم و مستقیم تھے، ان کا قلب اپنے مرکز پر تھا اور کعبۂ مقصود کی جانب ہی رجوع رہتا تھا، لیکن حوادث کی سختی بڑھتی گئی، یہاں تک کہ غالبؔ جیسا آزادے گوشہ نشین بھی رموزِ مملکت کو نہ سمجھنے کے باوجود چیخ اٹھا، اس نے محسوس کیا کہ اب چوٹ قلبے پر پڑنے والی ہے اور پانی سر سے اونچا ہو رہا ہے،

اس نے سمجھا کہ کوتاہیِ عمل کے باوجود وہ اب تک جس ذہنی سہارے پر جی رہا تھا وہی چھوٹا چاہتا ہے۔ چنانچہ صرف "خیالِ یار" کے موضوع پر غالب کے یہ اشعار نہایت خیال انگیز ہیں:۔

ہے خیالِ حسن میں حُسنِ عمل کا سا خیال ٭ خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھُلا

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسفؑ کے زنداں کا

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار ٭ لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی، کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

اِن اشعار میں صرف بے تابی و اضطرار نہیں ہے، بلکہ اپنی تہذیبی قدروں کا بہت ہی گہرا شعور ہے، ان کے لئے ایک دردمندی اور سوز ہے۔ یہ سب کچھ ایک باہوش دیوانہ پن کی علامت ہے۔ یہ باہوشی، بیخودی کے تمام شاعرانہ اعلانات کے باوجود، غالب کا طرۂ امتیاز ہے۔ غالب اپنے دور کی پیچیدگیوں کو دوسرے تمام ہم عصر اور پیش رو شعرائے اردو سے زیادہ شدید طور پر محسوس کرتے اور زیادہ گہرے طور پر سمجھتے تھے۔ اسی فہم و احساس نے ان سے ایک طرف یہ رشک انگیز شعر کہلوایا ؎

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے ‏ ‏ آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا

اور دوسری طرف یہ عبرت خیز قطعہ لکھوایا :۔

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل ‏ ‏ زنہار اگر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو ‏ ‏ میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے
ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی ‏ ‏ مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط ‏ ‏ دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ ‏ ‏ یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں ‏ ‏ نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی ‏ ‏ اِک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

آستانِ یار سے اٹھ جانے کا جو بھیانک تصور غالب نے پیش کیا ہے اس کا محرک احساسِ بیچارگی ہے :۔

بیگانگیٔ خلق سے بیدل نہ ہو غالب ‏ ‏ کوئی نہیں تیرا تو مری جان خدا ہے

اور ستمِ روزگار سے یہ دامانِ خیالِ یار بھی چھوٹا جا رہا تھا۔ دن رات کی بے خودی میں شاعر اس لئے غرق رہنا چاہتا تھا کہ وہ تصورِ جاناں کے لئے فرصت کے رات دن کا طلب گار تھا۔ یہ شعر اسی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے :۔

بے خودی بے سبب نہیں غالب ‏ ‏ کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

لیکن اب نوبت یہ آگئی تھی کہ بے خودی کا سبب اور جاناں کا تصور تک غارت ہوتا نظر آرہا تھا اور بار بار یہ سوال ذہن پر ہتھوڑے لگا رہا تھا کہ :۔

آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا ؟ لیکن آستانۂ یار سے اٹھ جانا کوئی معمولی بات نہیں تھی، یہ تو قیامت کا سامان تھا اور موجِ خوں کے سر سے گزر جانے کا

مسئلہ تھا جس کے بعد زندگی میں رہ ہی کیا جاتا۔ سوچنا چاہیے کہ وفاداری بہ شرط استواری کا اس سے زیادہ شدید اظہار کیا ہو سکتا ہے؟ یہ معاملہ صرف جان دے دینے کا بھی نہیں تھا، بلکہ حق ادا کرنے کا تھا:

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی　　　حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

یہی وہ کرب تھا جس نے غالب جیسے آزاد رو اور خوش باش انسان کو بھی بالآخر یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ اپنی تہذیب کی بنیادی قدروں سے عملی انحراف کر کے وہ خود اور معاشرے کا ایک خاصہ حصہ جس لہو و لعب اور عیش و عشرت میں مبتلا تھا وہی درحقیقت تمام خرابیوں کی جڑ اور تباہیوں کا سرچشمہ تھا، اسی کے سبب اجتماعی قویٰ میں اتنا اضمحلال اور عناصرِ معاشرہ میں ایسا عدمِ اعتدال پیدا ہو گیا کہ حالات سے پنجہ آزمائی کی تاب نہ رہی۔

یہ تو صورتِ حال تھی جس میں ہر طرف یاس و الم اور اضطراب و اضطرار کے آثار چھائے ہوئے تھے، حالات کا چیلنج تلوار کی طرح سر پر لٹک رہا تھا، ایک سوالیہ نشان اہلِ نظر کے سامنے کھڑا تھا، ہمت و بصیرت دونوں کا امتحان تھا۔ ایسی صورت میں حوصلہ ہمیشہ کے لئے ٹوٹ بھی سکتا تھا اور ایک نئے ولولے کے ساتھ جاگ بھی سکتا تھا، ایک چپقلش اور کشمکش کا عالم تھا۔ اس عالم میں غالب کی آواز اس طرح ابھرتی ہے۔

تا نہ لائے ہی بنے گی غالب　　　حادثہ سخت ہے اور جان عزیز

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس　　　برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

بس ہجومِ نا اُمیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اِک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ　　اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ
لیکن اس تاب و تواں اور روشنیٔ آرزو کا حاصل کیا ہوگا؟
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل　جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا　جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا!
لہٰذا شاعر اس فیصلے پر پہنچتا ہے:۔

کوئی دن گر زندگانی اور ہے　　اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

(اور یہ احساس اسے پہلے سے ستا رہا تھا:

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ہو، موت کو دعوت دی جائے یا بے چارگی کی زندگی پر قناعت کی جائے؟ اس لئے کہ حالات اتنے نامساعد ہو چکے تھے کہ سیدھا سوال زندگی اور موت ہی کا تھا، حقائق کے پیشِ نظر چارۂ کار ان ہی دو باتوں کے درمیان محدود تھا لیکن غالب کا مزاج انفعال کی طرف نہیں، فعالیت کی طرف مائل تھا، گرچہ میدانِ کربلا میں قدم رکھنے کے لئے سر سے کفن باندھنا شرط اولین تھی۔ اس سلسلے میں غالب اپنی تمناؤں کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:۔

ہنگامہ زبونیٔ ہمت ہے انفعال — حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو
پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم — برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے
کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یا رب — اک آبلہ پا وادیٔ پُرخار میں آوے
مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے — پُرگل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

ظاہر ہے کہ یہ سب صرف غالب کے حوصلے اور آرزوئیں تھیں، ان کے اور ان کی نسل کے قویٰ مضمحل ہو چکے تھے اور عشقِ پُرہوس کی بے اعتدالیوں نے پہلے ہی ان کو نکمّا کر دیا تھا، لیکن ہاتھ کو جنبش نہ ہونے کے باوجود آنکھوں میں دم تھا، حسنِ عمل کی دولت نہ میسّر ہوتے ہوئے بھی خیالِ حسن کا سہارا تھا اور یہی خیال اس زندگی کے اندر جو گور سے کم محبوس نہیں تھی خلد کا ایک دریچہ وا کرتا تھا، تمام بداعمالیوں کے باوجود کم از کم دامنِ خیالِ یار تو ہاتھ میں تھا، جبینِ نیاز آستانِ یار پر جھکی ہوئی تو تھی، اور یہی ستم ہے روزگار کے درمیان بھی کسی کی یاد اور خیال سے غافل نہ ہونا وہ آخری پونجی تھی جو ڈھلے ہوئے حالات میں غالب اور ان کی نسل کے لوگوں کے پاس رہ گئی تھی۔ حالات کے جابرانہ دباؤ کو دیکھتے ہوئے یہ سرمایہ بھی کم نہیں تھا، اور اردو شاعری کی تاریخ میں اس سرمایے کی بڑی اہمیت ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اردو شاعری کا ابھار طاقت و دبدبہ کے دورِ زوال میں ہوا۔ چنانچہ ابتداءً ایک طویل عرصے تک ہمارے شاعروں کو اپنے گرد و پیش پلنے والے طوفان کی کوئی خبر نہیں تھی، اور وہ زندگی کے سنگین حقائق سے بالکل غافل رہ کر چین کی بانسری بجا رہے تھے، گرچہ یہ ضرور ہے کہ اس تشکیلی دور میں ہماری شاعری اپنی اشاعت و

علامات اور استعارات و محاورات سے مزین ہو رہی تھی جو ہماری تہذیبی قدروں کے خواص دادرسا وہ ہیں۔ بہرحال، ہماری شاعری میں بیداری اور آگاہی کی پہلی کرن اسی وقت نمودار ہوئی جب شمع میر تقی میر کے سامنے آئی، لیکن یہ آغاز پُرالم اور یاس آلود تھا، اس میں احساس کی شدت ضرور تھی، لیکن شعور کی بالیدگی زیادہ نہیں تھی۔ اس کے بعد غالب کے ہاتھ میں مشعل آئی اور اردو شاعری کا ارتقا ایک بلند تر زینے پر پہنچا، شعور بالیدہ تر ہوا، مایوس ہو کر بیٹھ رہنے کی بجائے کشمکش کا حوصلہ پیدا ہوا، جمود ٹوٹا اور حرکت کے آثار پیدا ہوئے، قنوطیت کی جگہ تشکیک نے لی۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ شدائد کے مقابلے میں گرنے تھوڑا کا ورثہ غالب نے میر ہی سے پایا، لیکن وہ میر کی طرح ساکت نہیں ہوئے اور نہ زاری کی، بلکہ انہوں نے بڑے خروش کے ساتھ مقاومت کی تمنا کی، وہ قشقہ کھینچ کر دیر میں بیٹھنے اور ترک اسلام کی بات سوچنے پر آمادہ نہیں ہوئے، بلکہ کعبہ سے ان کی پشت برابر لگی رہی اور ایمان نے انہیں سنبھال کر رکھا، حالانکہ آگے سے کلیسا نے بڑے زور کے ساتھ ان کو اپنی طرف کھینچنا چاہا۔ بلاشبہ اس رسّاکشی نے غالب کے ذہن میں بیشمار شکوک و شبہات اور اندیشہ ہائے دور و دراز پیدا کر دیئے اور ان کا دلِ شوریدہ ایک طلسم پیچ و تاب بن کر رہ گیا، لیکن یہ نکتہ یاد رکھنے کے لائق ہے کہ اس عالم میں غالب نے کس کی تمنا کا حوالہ دیا اور کس سے رحم کی التجا کی۔

اب دیکھنا چاہیے کہ غالب کے حوصلہ و تمنا نے آخر کیا کیا؟ اس

موقعے پر یہ بات صاف ہونی چاہیے کہ ہمیں غالب کے کارنامے پر نگاہ ان توقعات ہی کی روشنی میں ڈالنی چاہیے، جو ہم اُس دور کے حالات میں غالب جیسے انسان سے کر سکتے ہیں۔ اُنیسویں صدی کا آشوب کسی سے مخفی نہیں، حالات کی پیچیدگی اور وسائل و مواقع کی کمی اور تنگی بھی معلوم ہی ہے، ساتھ ہی یہ بھی پوشیدہ نہیں کہ غالب نہ تو کوئی عالم تھے اور نہ مجاہد، بلکہ علم و عمل کے اعتبار سے وہ بس ایک عام آدمی تھے، چنانچہ ان کا جو کچھ مقام ہے وہ صرف ایک فن کار، ایک شاعر کا ہے۔ ان حدود میں غالب کی بصیرت و جرأت کے کمالات کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے اپنی تہذیب کی بڑی اہم اور عظیم خدمت انجام دی ہے اور یہی وہ جوہر ہے جو ان کی شاعرانہ عظمت کی حقیقی بنیاد ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل" والے قطعے کی عبرت خیزیوں اور نصیحت نیوشیوں پر اچھی طرح غور کر لیا جائے۔ یہ قطعہ دراصل غالب کی وصیت ہے نئی نسل کے نام، جس میں انہوں نے ایک طرف اپنی کوتاہیوں اور معذوریوں کا ذکر کیا ہے اور دوسری طرف آنے والی نسلوں کو ایک پیغام دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ غالب نے ایک خرابے میں آنکھیں کھولی تھیں اور بند بھی کیں، ان کے زمانہ حال میں انقلاب یا سعیِ انقلاب کے آثار و اسباب کا دُور دُور پتہ نہیں تھا، لیکن تاب لانی ہی تھی اور ماتم خانے کو روشن کرنا ہی تھا، کہ یہی شیوۂ آزادگاں اور کیشِ وفاداراں تھا۔ یہی کچھ سمجھ کر غالب نے ایک جانب تو

ہجومِ نااُمیدی کو اِس طرح للکارا:

بس ہجومِ نااُمیدی! خاک میں مل جائے گی

یہ جو اک لذت ہماری سعیِ بے حاصل میں ہے

اور دوسری جانب اپنی پُر اُمید نگاہیں انہوں نے مستقبل کے اُفق پر گاڑ دیں:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

چنانچہ آئندہ نسلوں ہی کے لئے کچھ چھوڑ جانے اور کچھ کر گزرنے کی سعی تھی جس کی لذت سے غالب کا ذہن سرشار تھا، حالاں کہ اُن کی ذات اور زمانے کے لئے اس سعی کا کوئی حاصل نظر نہیں آتا تھا۔ غالب کے عندلیبِ سخن نے جس گلشن کے لئے نغمے بکھیرے تھے، وہ ابھی پیدا نہیں ہوا تھا، لیکن اس کا تصور ہی ان کے لئے ایک سامانِ نشاط تھا۔

اسی گرمیِ نشاطِ تصور نے غالب کو اس بات پر ابھارا کہ وہ اپنے تہذیبی سفینے کے ٹوٹے اور بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو چن چن کر اپنے تخیل کے ساحل پر جمع کر دیں۔ چنانچہ انہوں نے اپنے اشعار میں ان ریزوں کو سمیٹ کر ایک آئینہ خانہ سا سجا دیا۔ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی شاعری مٹتے ہوئے آثارِ قدیمہ کا ایک خوبصورت میوزیم ہے۔ لیکن اس فرق کو ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ غالب کا مقصد حنوط شدہ لاشوں کا مقبرہ یا منجمد اجسام کا محل تعمیر کرنا نہیں تھا۔ وہ اپنی تہذیبی قدروں اور اپنی آئندہ نسلوں سے مایوس نہیں ہوئے تھے، وہ دونوں کی صلاحیت و قوت سے توقعات رکھتے تھے، وہ ذلتِ امروز اور اپنے اضمحلالِ قویٰ کے باوجود عشرتِ فردا اور تازہ وارادنِ بساط کی سرگرمی کا تصور رکھتے تھے۔ اس لئے انہوں نے ایک چابک دست اور زیرک

مصوّر کی طرح اپنی ثقافت کی تمثالوں کا ایک نگار خانہ بلکہ پری خانہ مرتب کیا، تاکہ آنے والی نسلوں کے اصحاب ذوق و شعور ان زندہ پیکروں کے حسن و جمال سے متاثر ہو کر ان کی حفاظت کے لئے نبرد آزما ہونے کا جذبہ حاصل کریں۔ میرے نزدیک کلامِ غالبؔ کی یہی وہ اپیل ہے جو ایک صدی سے ہمارے دلوں کو گرما رہی ہے، خواہ ہم میں سے ہر ایک اس اپیل کا اس طرح تجزیہ کر سکے یا نہیں۔ قوسِ قزح کا جلوہ ہر کھلی آنکھ کو مسرور کرتا ہے، لیکن جس پر یہ اثر ہوتا ہے اس کے اندر کا دماغ قوسِ قزح کے سات رنگوں کا تجزیہ بھی کرے، یہ ضروری ہے اور نہ ممکن۔ غالبؔ نے شاعری کی تھی، خالص شاعری، کوئی فکری مقالہ نہ لکھا تھا، اس لئے ان کے یہاں جو بات بھی ہے شعری پیکروں کی صورت میں ہے، فنی رنگ و آہنگ کے ساتھ ہے اور ایک نوائے پریشاں کی شکل میں ہے، چنانچہ اشعارِ غالبؔ میں ہماری تہذیب کے اجزائے پریشاں بہت ہی لطیف احساسات، نازک تخیلات، خیال انگیز تصورات اور رنگین اشارات و علامات کی صورتوں میں شیرازہ بند ہوئے ہیں۔ یہ سب ایک ساز کے پردے ہیں، جنھیں اگر کوئی محرم چھیڑ کر دیکھے تو نوائے راز کا فردوس گوش بننا ہو یقینی ہے۔ خود غالبؔ کو اپنے اس کارنامے کا احساس کس درجہ تھا، اس کا اندازہ اس شعر سے ہوتا ہے:-

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں ٭ ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

غالبؔ کی یہ سعی بعد کے زمانے میں رائگاں نہیں کی گئی۔ ان کی اس شاعرانہ وراثت کے امین اپنے دور میں اقبالؔ ہوئے۔ یوں تو ان کی باتوں کو اپنے اپنے انداز میں حالیؔ اور اکبرؔ بھی سمجھتے تھے، لیکن ان کی ذہنی سطح غالبؔ کے

برابر نہیں تھی۔ یہ معرکہ اقبال ہی کی فطانت نے سر کیا کہ غالب کے مبہم اشارات کو واضح خیالات کی رفعت اور صلابت عطا کی اور شاعری کے معیار کو بھی ایک منزل آگے بڑھا دیا۔ اکبر و حالی تک صرف اثرات تھے، جب کہ اقبال نے ارتقا کا سامان کیا۔ یہی وجہ ہے کہ عظمتِ غالب کی ترکیب اقبال نے ہی ایجاد کی اور اس کی بنیاد کا سراغ بھی انہوں ہی نے دیا۔ غالب نے جو نگار خانۂ افکار سجایا تھا اقبال نے اسے کارگاہِ حیات بنا دیا۔

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا — ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
دید تیری آنکھ کو اس حسن کی منظور ہے — بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے
زندگی مضمر ہے تیری شوخیِ تحریر میں — تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں
لطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں — ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

("مرزا غالب" — اقبال)

اقبال کی انسان دوستی

اقبال کی شاعری کا موضوع انسان ہے اور یہ کوئی انوکھی بات نہیں، اس میں نہ کوئی امتیاز ہے اور نہ انفرادیت، اقبال کے علاوہ بھی بہت سارے شعراء و ادبا کا موضوع انسان ہی رہا ہے، اور آج کل تو ہر شخص اپنی ہر حرکت کا موضوع انسانیت ہی کو قرار دے رہا ہے۔ لیکن جب بات اتنی عام ہو گئی ہے تب اس میں تخصیص کرنی ہی پڑے گی۔ یہ ایک واقعہ ہے کہ بہت سارے افراد زندگی کے بہت سارے گوشوں میں اپنی کوششوں کا مقصود انسان کو بناتے ہیں اور اگر وہ نہ بھی بتائیں تو بہرحال غیر شعوری طور پر ہی سہی، کوئی انسان اپنے حدود سے باہر نہیں جا سکتا، کسی نہ کسی طور پر اس کے ہر شغل کا مطمحِ نظر، آخری تجزیئے میں، اس کی اپنی ہی ذات ثابت ہو گی۔ لہٰذا ہمیں اس عمومیت سے صرفِ نظر کرنا ہی پڑے گا اور موضوعِ انسانیت کی چند سخت حدود بس باندھنا ہی پڑے گا۔ دنیائے ادب پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گرچہ چند عظیم ہستیاں ایسی ہوئی ہیں جنہوں نے فطرتِ انسانی کے اسرار کو اپنے جذبہ و اظہار سے فاش کرنے کی کوشش کی اور کچھ نہ کچھ روشنیاں ہمیں وجودِ انسانی کے متعلق دے گئے۔ مثلاً رومی، دانتے، شیکسپیئر، گوئٹے، بیکن ہین نے

جس بات سے اپنے مضمون کا افتتاح کیا ہے وہ اتنی عام نہیں ہے کہ اس میں ہر اس بڑے فن کار کو شامل کر لیا جائے جس نے انسان کے متعلق چند بصیرت افروز نکتے دریافت کر لئے ہیں۔ حضرت انسان کے بارے میں کچھ نہ کچھ پتے کی باتیں تو ہر کس و ناکس لوگ بھی کہہ نکلتے ہیں، جن کا مقصد کسی بھی شغل سے اپنی مریضانہ شخصیت کو تازہ کرنے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ یہاں بات دراصل انسان، پورے انسان کی جیسا کہ وہ ہے، اس کی تمام داخلی و خارجی کیفیتوں کے ساتھ، شعوری طور پر موضوع سخن بنانے اور اس کی تمام کمزوریوں اور توانائیوں، مشکلوں اور صلاحیتوں کو زیر بحث لانے کی ہے، تاکہ کائنات اور حیات کے ساتھ اس کے رشتوں کو واضح کر کے اس کی حدود اور امکانات پر روشنی ڈالی جائے اور اس طرح اس کے مقصدِ وجود اور نصب العین کو اجاگر کیا جائے، پھر اس کے ماضی، حال اور مستقبل کا جائزہ لے کر اس کے مسائل کے ساتھ ساتھ حلِ مسائل پر بھی تبصرہ کیا جائے۔ اتنے وسیع معنوں میں اب تک دنیا کے کسی شاعر نے انسان کو موضوع نہیں بنایا، بجز اقبال کے، اور ایسا ہونا قدرتی بھی ہے، اتنی تشریح اور تنظیم کے ساتھ انسان کیا، کسی بھی موضوع سے بحث کرنا کسی شاعر کے بس کا روگ نہیں، یہ کام تو ایک فلسفی اور عالم ہی کر سکتا ہے، اور اقبال جو ایسا کر سکے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نہ صرف عالم اور فلسفی تھے، بلکہ انہوں نے اپنی عالمانہ اور فلسفیانہ حیثیتوں کو اپنی شاعری میں جذب کر دیا تھا۔ اتنا ہی نہیں، وہ فکر اور عمل دونوں کے دائروں میں مجتہد تھے، انہوں نے صرف قرآن سے رہ نما اصول لے کر نئے

زمانے تک دریافت شدہ علوم و افکار کی تحقیق و تنقید کرکے، اپنا ایک مستقل نظامِ فکر مرتب کیا، اور اس نظامِ فکر کا بہترین اظہار انہوں نے اپنی شاعری میں بھی کیا، اور اس مقصد کے لئے شاعری کے نقوش و علائم اور اسلوب و آہنگ کی بھی تجلید کی۔ اس کارنامے کی مثال دنیائے ادب میں کہیں اور نہیں ملتی، لہٰذا جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اقبال کی شاعری کا موضوع انسان ہے، تو یہ بات نہ صرف خاص بلکہ خاص الخاص ہو جاتی ہے، یعنی اب عبارت اس طرح ہو گی ہے کہ پورے معنے میں انسان کو موضوعِ شاعری اقبال ہی نے بنایا ہے۔

ظاہر ہے کہ اتنے وسیع پیمانے پر انسان سے شغف گہری انسان دوستی کا اشاریہ ہے۔ اقبال کی انسانیات کسی ماہر حیوانیات یا ماہر نفسیات کی دلچسپیوں پر مبنی نہیں، اس میں خشک سائنسی انداز اور اعداد و شمار کے سرد تجزیے کو دخل نہیں، اس میں فلسفیانہ نظریہ بازی اور موشگافی کی بھی کارفرمائی نہیں، اس میں سیاسی نعرہ بازیوں اور اقتصادی الجھنوں کا بھی گزر نہیں ——— اقبال کی انسانیات کا محرک و مقصود صرف ایک جذبہ ہے، بنی نوعِ انسان کی ہمدردی اور یہ چیز سراسر اخلاقی یا زیادہ گہرائیوں میں جائے تو ایک روحانی جوہر ہے اور اگر اس جوہر کو کوئی کلچر سے نام دینا چاہیں یا اسے ایک ضابطے کے تحت لاکر دیکھنا چاہیں تو کہیں گے کہ اس ہمدردی کا سرچشمہ مذہبی ہے، خاص کر اقبال کے سلسلے میں تو مذہب کی تخصیص بھی اسلام کے نام سے کر دی جا سکتی ہے، یعنی آخری تجزیے میں اقبال کی انسان دوستی دراصل ان کے اس اجتماعی

شعور کا مظہر ہے جس کے تار و پود اسلام کے نظریۂ زندگی سے مرتب ہوئے ہیں۔ اقبال کا اجتماعی شعور بجائے خود ایک مستقل اور نہایت وسیع موضوع ہے۔ یہاں ہم بہت اختصار کے ساتھ چند نمایاں نکتوں کو پیش کرتے ہیں۔

اقبال کے نزدیک کائنات و حیات کسی حیوانی ارتقا کا نتیجہ نہیں، بلکہ یہ سراسر ایک الوہی تخلیق ہے۔ پوری کائنات کا خالق ایک باشعور اور با اختیار ہستی ہے اور پوری نوع انسانی ایک مرد اور ایک عورت کی اولاد ہے، اور حیات انسانی کا ایک واضح مقصد ہے، جس کی تکمیل کے لئے ہی یہ پورا نگارخانۂ ہستی سجایا گیا ہے، اور اس تکمیل کے لئے خالق ہستی نے خود ایک ضابطہ، ایک نظام تجویز کیا ہے اور اس کا نام بھی خود اسی نے اسلام رکھا ہے۔ اس طرح اسلام در حقیقت کسی فرقے کا پیدائشی دھرم، یا کسی نسل، قوم و ملک کا سرکاری مذہب نہیں، بلکہ یہ نام ہے زندگی کے ایک نظریے اور ایک نظام کا، اس کے کچھ اصول اور کچھ ضابطے ہیں، جو کوئی انہیں تسلیم کرے اور بجا لائے وہ مومن ہے اور جو ان سے انکار کرے وہ کافر۔ چنانچہ اسلام خالص اصولی بنیاد پر ایک خدا، ایک رسول اور ایک کتاب کے تحت تمام بنی آدم کی ایک ملی وحدت قائم کرنا چاہتا ہے، جس میں رنگ و نسل، وطن، زبان اور سرمایہ جیسی چیزوں کی تنگ اور غیر فطری بنیادوں پر کسی قسم کی تفریق و تمیز روا نہیں، ہر شخص کی حیثیت صرف اس کے انفرادی عمل و کردار کے مطابق متعین ہوتی ہے اور اس عمل و کردار کا معیار ہے: خدمت خلق۔ یعنی ذاتی خوبیوں کا اعتبار اس وقت قائم ہوگا جب وہ اجتماعی فلاح میں معاون ہوں، اس لئے کہ

خالق نے ہر انسان کو، انفرادی طور پر، اس زمین پر اپنا نائب السلطنت مقرر کیا ہے، لہٰذا ہر فرد کی یہ خلقی ذمے داری ہے کہ وہ اپنی استعداد کے مطابق عالمِ انسانیت کی درستگی اور بہتری کے لیے انتہائی حد تک کوشش کرے۔ اور اگر اس کوشش میں کوئی کوتاہی ہوئی تو اس کا خسارہ اس کو برداشت کرنا پڑے گا، یہ دنیا دار العمل ہے۔ یہاں عمل اور ردِ عمل کی بنیاد پر ایک قانونِ مکافات جاری ہے، اور انسان کی زندگی صرف اسی خاک دان تک محدود نہیں۔ موت اک ماندگی کا وقفہ ہے اور اس دنیا کی زندگی بس ایک مہلت کا ہے۔ اس کے بعد ایک دوسری دنیا ہے جہاں ہر شخص کی حیثیت اس کے ان افکار و اعمال کی بنا پر متعین کی جائے گی، جو اس نے اس دنیا میں رکھے اور کیے ہیں اور وہ دنیا ایک پائدار دنیا ہوگی جس کے ایام کی کوئی حد متصور نہیں، چنانچہ جو کچھ غلط یا صحیح ہم یہاں کریں گے اس کے برے یا اچھے نتائج ہمیں ایک لامحدود زمانے تک بھگتنے پڑیں گے۔

اس طرح اقبال کی انسان دوستی اپنے اندر ایک عقیدے اور فریضے کی گرم جوشی اور سرگرمی رکھتی ہے، اقبال انسان کے دوست اس لیے ہیں کہ وہ اپنے دوست ہیں، انسان دوستی ان کا مقصد وجود اور وظیفہ حیات ہے، اس اعتبار سے اقبال کا فلسفۂ خودی بھی اپنے اظہار کی عملی شکل انسان دوستی میں ہی پائے گا اور خودی کا مفہوم یہ متعین ہوگا کہ انفرادی شعور کی تربیت در اصل تمہید ہے اجتماعی مجاہدے کی، یعنی ایک فرد اپنے دل و دماغ اور دست و بازو کی روحانی و مادی

پرورش اس مقصد سے کرتا ہے کہ بالآخر اسے اپنی تربیت یافتہ قوتوں سے عام انسانیت کی خدمت بجالانی ہے، ورنہ اقبال نہ تو اس کے قایل ہیں کہ کوئی فرد کسی خانقاہ میں بیٹھے بیٹھے چلے کھینچ کر اپنے نفس کو زیادہ سے زیادہ عرش آشیاں کرتا چلا جائے اور نہ وہ اس کے قایل ہیں کہ کوئی فرد اپنی قوتوں کو بڑھا کر دوسروں پر غالب آجائے اور آمر مطلق بن بیٹھے۔ اقبال کی خودی کی معراج ہے، خلافت فی الارض، اور اس خلافت کا جو معیار اقبال نے تجویز کیا ہے وہ فقر ہے، نہ کہ شہنشاہی، اور اس فقر کے جو نمونے اقبال نے اسلامی تاریخ کے دور زریں یعنی خلافت راشدہ سے پیش کئے ہیں —— ابو بکرؓ و عمرؓ و عثمانؓ و علیؓ —— وہ سب کے سب جس اصول پر عمل پیرا تھے وہ یہ تھا: "سید القوم خادمہم" (قوم کا حاکم، قوم کا خادم)۔ اس طرح انسان دوستی اقبال کے تصور میں فقط درویشی کا ایک انداز نہیں بلکہ درحقیقت انسانیت کا معیار کمال ہے، جو انسان جتنا زیادہ صاحب قوت اور صاحب اختیار ہو اتنا ہی زیادہ اس پر انسان دوستی کا فرض عائد ہوتا ہے اور اس فرض کی مکمل ادائیگی اسی وقت ہو گی جب انسان کو نیک وسائل کی حد تک کمال درجے کی قدرت حاصل ہو جائے، اور اس قدرت کے غلط یا صحیح استعمال اور صاحب قدرت کی کامیابی یا ناکامی کی جانچ بھی اسی کسوٹی پر ہو گی کہ اس نے انسان دوستی کا حق کہاں تک ادا کیا۔

مسلماں کے لہو میں ہے سلیقہ دلنوازی کا
مروت حسن عالم گیر ہے مردان غازی کا

نگہ بلند سخن دل نواز جاں پرسوز — یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لئے

نہ چینی و عربی وہ، نہ رومی و شامی — سما سکا نہ دو عالم میں مردِ آفاقی

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ — فقر ہے میروں کا میر فقر ہے شاہوں کا شاہ

اسی میں حفاظت ہے انسانیت کی — کہ ہوں ایک جنیدی و اردشیری

اک فقر ہے شبیری اک فقر میں ہے میری — میراثِ مسلمانی سرمایۂ شبیری

ہوس نے کر دیا ہے ٹکڑے ٹکڑے نوعِ انساں کو — اخوت کا بیاں ہو جا، محبت کی زباں ہو جا

یہی مقصودِ فطرت ہے، یہی رمزِ مسلمانی — اخوت کی جہانگیری، محبت کی فراوانی

تفریقِ ملل حکمتِ افرنگ کا مقصود — اسلام کا مقصود فقط ملتِ آدم

انسان دوستی کے اس بلند معیار سے جب اقبال نے اپنے زمانے کے عالمِ انسانیت پر نگاہ ڈالی تو انھیں بہت صدمہ ہوا اور بڑی تشویش ہوئی۔ انھوں نے دیکھا کہ سترھویں صدی سے بیسویں صدی تک، صرف دو ڈھائی سو سال کے اس عرصے میں، جب دنیا کا انتظام اسلام کے ہاتھ

سے نکل کر الحاد کے پنجے میں آگیا، انسانیت پارہ پارہ ہو کر رہ گئی، مشرق سے مغرب تک پورا انسانی معاشرہ ایک سڑی ہوئی لاش کی طرح پھٹنے لگا۔ انسان اور انسان کے درمیان سارے اخلاقی رشتے ٹوٹ گئے۔ اصولوں کی جگہ اغراض نے لے لی، مفادات کو مقاصد کا درجہ دیدیا گیا، سائنس کی ترقی اور مشین کے فروغ نے تمام انسانی قدروں کو تباہ کر دیا، ناقص فلسفوں اور استبدادی نظاموں نے آدمی کو حیوانی پستیوں میں گرادیا —— ڈیماکریسی، کیپٹلزم، نازی ازم، فاشزم، کمیونزم، سبھوں نے مل کر اپنے اپنے طور پر آدمیت کو لاتعداد قومیتوں میں تقسیم کر دیا، اور ایک طرف نوائی قومی ریاستوں کے دائرے میں انہوں نے خلق خدا کو اپنی ہوس کا نشانہ بنایا اور دوسری طرف عالمی سطح پر ایک قوم کو دوسری قوم سے درندوں کی طرح لڑادیا۔ اس طرح فکر و عمل کے ان خود ساختہ نظاموں نے خدا کی زمین کو ظلم و ستم سے بھر دیا۔ کہیں انسان کو رنگ و نسل کے اعتبار سے گورے اور کالے میں بانٹ دیا، کہیں معیشت کے اعتبار سے اسے سرمایہ دار اور مزدور، اوسط، ادنیٰ اور اعلیٰ کے الگ الگ خانوں میں بند کر دیا گیا، کہیں عورت اور مرد کو مشترک میدانِ عمل میں مخلوط کر کے دونوں کو ایک دوسرے کے ساتھ وحشیوں کی طرح بھڑا دیا گیا۔ —— اور اقبال نہ صرف سطح کے ان احوال و کوائف کو دیکھ دیکھ کر بے چین رہتے، بلکہ ان کی تیز نگاہیں تہوں کو چیر رہی تھیں اور خرابی کے الن سر چشموں کا سراغ لگا رہی تھیں، جہاں سے ہلاکت کے زہریلے دھارے پھوٹ پھوٹ کر انسانیت کو مسموم کر رہے تھے۔ چنانچہ اقبال

اپنے زمانے کے حالات کو محض عارضی وہنگامی حوادث نہیں سمجھ رہے تھے، جو وقت کے ساتھ گزر جانے والے ہوں، بلکہ یہ حالات ان کے نزدیک گہرے امراض کی علامات تھیں جن کی گرفت جسم انسانی پر وقت کے ساتھ ساتھ اور سے اور بڑھنے والی تھی اور اس لئے اقبال انسانیت کے مستقبل کے متعلق بھی پُر تشویش تھے۔ چنانچہ انہوں نے ان فکری نظاموں اور عملی اداروں پر سخت تنقید کی جو ان کی نگاہ میں خرابیٔ احوال کے ذمے دار تھے، اور اپنی حد تک فکر عصر کو اُدراہ کرنے جشمۂ انسانیت کو صاف کرنے کی کوشش کی۔ اقبال کی نگاہ میں ڈارون، ہیگل، مارکس، فرائڈ، نیٹشے سب کے سب انسانیت کے مجرم تھے، اس لئے کہ جدید تمدن اور تہذیب کی بنیادیں ان ہی اور ان جیسے دوسرے مفکروں کے نظریات ہیں اور وہ تمام تحریکیں جنہوں نے عالم انسانیت میں ظلم وستم کا بازار گرم کیا اور وہ تمام اشخاص جو ان تحریکوں کے رہنما تھے، سب کے سب ان ہی نظریات کے پروردہ تھے۔ اقبال کے نزدیک وہ علتیں جو انسانی معاشرے کو گھن کی طرح کھائے جا رہی ہیں، ان میں سرفہرست یہ ہیں: الحاد، شکم پرستی، وطنیت، لادینی سیاست، جنسی انتشار۔ فطرت کی تعزیریں تمیز بندہ و آقا فساد آدمیت ہے — حذر اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں

ا۔ کہاں تک آدمی صیدِ زبونِ شہریاری ہے

قیامت ہے کہ انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے

نظر کو خیرہ کرتی ہے چمک تہذیب حاضر کی

یہ صناعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے

وہ حکمت ناز تھا جس پر خرد مندانِ مغرب کو
ہوس کے پنجۂ خونیں میں تیغِ کارزاری ہے

تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

(طلوعِ اسلام)

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

(خضرِ راہ)

نظامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا؟
طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی!

یہی آدم ہے سلطاں بحر و بر کا
کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا

نہ خود بیں نے خدا بیں نے جہاں بیں
یہی شہکار ہے تیرے ہنر کا؟

ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آتی ہے آدم کی یہ ارزانی؟

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

"تازہ" پھر دانشِ حاضر نے کیا سحرِ قدیم
گزر اس عہد میں ممکن نہیں بے چوبِ کلیم

مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی
کہ ظاہر میں تو آزادی ہے، باطن میں گرفتاری

(خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، وطنیت، (بانگِ درا)
"ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام" "فلسفہ" "مکہ اور جنیوا"
"مقصود" "زمانۂ حاضر کا انسان" "مغربی تہذیب" "عصرِ حاضر" "حکیم نطشہ"
"جوئے شیر" "عورت کی حفاظت" "فنونِ لطیفہ" "جمہوریت"
"مسولینی" "انتداب" "لادینی سیاست" "دامِ تہذیب" (ضربِ کلیم)
"آزادیٔ افکار" "ماہرِ نفسیات" "فلسفی" "ابلیس کی عرضداشت"
"سینما" "فلسفہ و مذہب" "دین و سیاست" "لینن خدا کے
حضور میں" (بالِ جبریل)
"ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" (ارمغانِ حجاز)
عالمِ انسانیت کے موجودہ حالات سے یہ بیزاری، مستقبل کے
متعلق یہ تشویش اور تہذیبِ حاضر اور اس کے تمام اداروں اور

رہنماؤں پر یہ تنقید ——— یہ ساری باتیں قنوطیت یا کلبیت کے اشارے نہیں، اور نہ ایسی بات ہے کہ اقبال جدید سائنس کے تمام انکشافات و ایجادات کے منکر ہیں، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ جدید علوم سے انسانیت کے جو امکانات روشن ہوئے ہیں اور انسانی ارتقا کی جو امیدیں ابھری ہیں ان کا انعکاس و استقبال اقبال سے زیادہ شاندار طریقے پر دنیا کے کسی شاعر نے نہیں کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ عالمی سطح پر اقبال عصر حاضر کے وہ یکتا شاعر ہیں جنہوں نے اپنے زمانے کے تہلکہ خیز نہایت دلکش افکار و علوم کو اپنے کلام میں اس طرح جذب کر لیا (یہاں تک کہ ان ہی حقائق سے نقوش و استعارات بھی تراشے) کہ وہ جزو شاعری بن گئے۔ انہوں نے سائنسی، سیاسی، معاشی ہر قسم کے اشارات کو اپنے آہنگ میں بالکل سمو لیا، اور مسائل وقت پر اس کثرت و شدت سے گفتگو کی کہ وہ ان کی شاعری کے تار و پود بن گئے۔ بعض وقت تو ان کے فکر و گفتار کی شوخیاں اس نقطے کی طرف پرواز کرتی نظر آتی ہیں جس پر پہنچ کر فطرت کی جناب میں گستاخیوں کا اندیشہ ہونے لگتا ہے، بلکہ بہت سارے اشعار تو فطرت کو للکارتے نظر آتے ہیں، اور یہ للکار کسی کم ظرف کی خیرہ سری کا انداز نہیں رکھتی، بلکہ اس میں ایک دانائے راز کا تیور ہے، شاعر اپنے دور کے انسانی کمالات کے تصور میں سرشار نظر آتا ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے تھوڑی دیر کے لئے وہ انسانی کمزوریوں کو بھول گیا ہو جن کا نہایت بھیانک نقشہ وہ بارہا پیش کر چکا ہے۔

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں ؏ کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد
مری جفا طلبی کو دعائیں دیتا ہے وہ دشت سادہ، وہ تیرا جہانِ بے بنیاد
مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

"روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"

لیکن یہ سارا نشاط و انبساط محض برائے نشاط و انبساط نہیں، اور اس رجائیت کا سرچشمہ بھی دانشِ حاضر کی سطحی تابانیاں نہیں۔ انسانیت کے مستقبل کے متعلق تشویش اور اس کے امکانات کی توقع، اقبال کی انسان دوستی کے ان دونوں رخوں کو میں نے یہ دکھانے کے لئے پیش کیا ہے کہ ان کی بصیرت کس طرح تاریکی اور روشنی کے درمیان تمیز اور توازن کر سکتی ہے اور یہ کہ ان کی مثالیت ایک گہری حقیقت پسندی پر مبنی ہے، وہ جہاں انسان کی کمزوریوں کے ساتھ ساتھ اس کی قوتوں سے بھی واقف ہیں وہ بنیادی طور پر انسان کو اشرف المخلوقات سمجھتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اس آفاقی حقیقت سے بھی واقف ہیں کہ اگر وہ بھٹک جائے تو اپنی بنائی

ہوئی چھری سے اپنا گلا آپ ہی کاٹ لے سکتا ہے اور تاریخ کے طویل ادوار میں وہ ایسا کرتا رہا ہے، اس لئے عصر حاضر میں جدید علوم نے جو طاقتیں انسان کے ہاتھ میں دے دی ہیں، وہ بہت ہی خطرناک ہیں، ان کے برتاؤ میں بڑی پیچیدگی اور نزاکت ہے، اک ذرا سی چوک روئے زمین پر آدمیت کا خاتمہ کر دے سکتی ہے۔

ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام!

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا
آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

وہ فکر گستاخ جس نے عریاں کیا ہے فطرت کی طاقتوں کو
اسی کی بیتاب بجلیوں سے خطر میں ہے اس کا آشیانہ

اقبال کے تصورِ انسانیت کی یہ جامعیت اور ان کے کلام کی نشاطیت و حرکیت دراصل نتیجہ ہے، ان کے اس نظریۂ حیات اور اجتماعی

نصب العین کا جس کا تذکرہ ابتدائے مضمون میں کیا جا چکا ہے۔ اقبال نہ صرف یہ کہ ایک صاحب پیغام شاعر ہیں، بلکہ وہ ایک الہامی شاعر بھی ہیں۔ یعنی ان کا فلسفہ محض کتاب خوانی اور ذہنی ریاضت کا ثمر نہیں، بلکہ اس کے پیچھے قوت محرکہ ایک الوہی جذبہ ہے۔ اقبال نے اپنے وقت کے فلسفوں پر جو تنقید کی ہے اور ان فلسفوں کے متغائر اور متبادل جو ایک نظام فکر پیش کیا ہے وہ اسی الہامی موقف سے ہے۔ انہوں نے اسلام کو شعوری طور پر انسان اور انسان، اور انسان اور کائنات کے درمیان ارتباط کا سب سے فطری، معقول اور مکمل طریقہ سمجھا ہے۔ ان کے نزدیک جدید انسان علم و عقل کی فراوانی کے باوجود جو اس درجہ پریشان اور نامادو نزار ہے، اس کا سبب یہی ہے کہ وہ اسلام کے اصول فطرت اور طریق حکمت سے بہت دور ہٹ گیا ہے، اور اگر آج بھی وہ اپنے عقلی و علمی کمالات کی باگ اسلام کے ہاتھ میں دیدے تو عقل و علم کی لغزشیں اور زیادتیاں ختم ہو جائیں اور ان کی جگہ ان کی برکتیں اور رحمتیں دنیا کو جنت کا نمونہ بنا دیں۔ دراصل یہی وہ مقام معرفت ہے جہاں پہنچ کر اقبال اوصاف آدم کے اس درجہ شیدا و قصیدہ خواں ہو جاتے ہیں کہ بار بار خالق آدم سے مخاطب ہوکے کبھی تو شکوہ سنج ہوتے ہیں اور کبھی مناجات سرا، اور یہی وہ مقام عشق ہے جس میں اقبال کا درد انسانیت، ان کی بےچینیاں اور آرزومندیاں پورے طور پر آشکار ہوتی ہیں، اور انسان دوستی خدا پرستی سے جا کر اس اونچائی پر پہنچ جاتی ہے اور اس میں اتنی گہرائیاں اور پہنائیاں پیدا ہو جاتی ہیں کہ

اس کا تصور بھی ایک نرا انسان پرست نہیں کر سکتا، مجرد انسان پرستی تو بس ایک خلا کی چیز ہے اور اس کا رخ ہمیشہ پستیوں کی طرف ہوتا ہے اور یہ ہمیشہ فرقے اور قوم اور وطن اور نسل اور خود اپنی ذات کی محدودیت میں سوچا کرتی ہے، اس لئے کہ اس انسان پرستی کا کوئی مخصوص معیار اور کوئی واضح موقف اور کوئی معین اصول نہیں ہوتا، یہ ایک سیال کی طرح موقع اور محل کے اعتبار سے کبھی ذات، کبھی قوم اور کبھی وطن کے مختلف ظروف میں ڈھلتی رہتی ہے۔

اس کے برخلاف خدا پرست انسان دوستی ایک دین اور ایک شریعت کی مخصوص بنیاد پر قائم ہوتی ہے اور اگر وہ دین اور شریعت آفاقی ہے، جیسا کہ اسلام ہے، تو اس پر مبنی انسان دوستی بھی آفاقی ہے، یعنی یہ مسلک انسان دوستی واضح طور پر چند معین قواعد و ضوابط کے ساتھ ایک عالمی اخوت کا قیام عمل میں لاتی ہے، ایسی مضبوط اور مستحکم اخوت جس کے سامنے رنگ، وطن اور زمین و زر کی ساری حدیں گرد ہو کر رہ جاتی ہیں، یہ اخوت کسی بھی حالت میں اور کسی بھی قیمت پر انسانیت کو نہ تو مذہبی و سیاسی فرقوں اور جماعتوں میں بانٹتی ہے اور نہ نسلی و معاشی قبیلوں اور طبقوں میں تقسیم کرتی ہے، یہ اخوت پورے معنے میں عام انسانی حریت اور مساوات کو بروئے کار لاتی ہے۔ اور قانون قدرت کے مطابق انسانی معاشرے میں عزت و اعتبار کا صرف ایک معیار قائم کرتی ہے، یعنی حسن عمل، ایسے انسانی معاشرے میں ہر فرد صرف اپنے ذاتی کردار کی بنیاد پر پست یا بلند ہوتا ہے؛

ان اکرمکم عند اللہ اتقاکم۔ اقبال اسی معنے میں انسان دوست تھے، انسان پرست نہیں تھے، اور اسی معنے وہ ایک آفاقی شاعر تھے، نہ کہ وطنی و قومی شاعر، اور یہی انسانی آفاقیت اقبال کی شاعری کا مشن اور پیغام تھا۔ اس مشن کو بروئے عمل لانے کے لئے اقبال کے ذہن میں ایک پورا نقشہ، ٹھوس اور عملی نقشہ، مرتب تھا، وہ ایک تدریج کے ساتھ سب سے پہلے ملت اسلامیہ، پھر مشرق اور پھر پوری دنیا کو مخاطب کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ وطنیت کے مخالف ہونے کے باوجود وہ اس تدریجی نقشۂ عمل میں ایک نمایاں مقام اپنے وطن ہندوستان کو بھی دیتے ہیں، اس لئے کہ اپنے دور کے مشرق میں وہ غیر منقسم برصغیر ہندوستان کو ایک مرکزی مقام پر فائز دیکھتے ہیں۔

"روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"

آدم کو ثبات کی طلب ہے — دستور حیات کی طلب ہے
دین مسلک زندگی کی تقویم — دین سرِ محمدؐ و براہیم

(ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام)

نہ ایرانی رہے باقی نہ تورانی نہ افغانی — بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملت میں گم ہو جا

(غزل)

رہ یک گام ہے ہمت کے لئے عرش بریں — کہہ رہی ہے یہ مسلمان سے معراج کی رات

(شب معراج)

تقدیر کے پابند نباتات و جمادات   مومن فقط احکام الٰہی کا ہے پابند

(احکام الٰہی)

تو نے یہ کیا غضب کیا! مجھ کو بھی فاش کر دیا

میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

(غزل)

اے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر

مجھے معلوم کیا وہ رازداں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں

کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں

انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی

مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام

اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

خدائی اہتمام خشک و تر ہے ۔ خداوندا خدائی دردِ سر ہے
ولیکن بندگی استغفر اللہ ۔ یہ دردِ سر نہیں دردِ جگر ہے

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰ سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

یہ ہے اقبال کی انسان دوستی کا وہ ایورسٹ جہاں سے وہ تمام عالم انسانیت پر ایک وسیع نگاہ ڈالتے ہیں اور خالص انسانی اور آفاقی سطح پر فروغ آدم کے لئے چند اصول و عقائد اور ضوابط تجویز کرتے ہیں، جن کی بنا پر انسان خلافت ارضی کے اس مقام کا اپنے آپ کو اہل ثابت کر سکتا ہے جس سے آگے کسی مقام کا تصور کسی انسان کے لئے ممکن نہیں۔ چنانچہ اس مقام بلند پر فائز ہونے کے لئے اقبال نے مرد کامل کا ایک آئیڈیل پیش کیا ہے، جس کو اپنے کلام میں انہوں نے بیشتر "مومن" کے لفظ سے تعبیر کیا ہے، اور اس مومن کی صفات و خصوصیات انہوں نے بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے اشعار میں پیش کی ہیں اور حقیقت تو یہ ہے کہ در اصل یہی انسان مومن اقبال کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے اور خدا کے بعد یہی وہ ذات

ہے جس کی شان میں شاعر نے اپنے ولولوں کا پورا سرمایہ صرف کر دیا ہے، بلا شبہ اس ذات کا مثالی نمونہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم، پھر ان کے اصحاب اور ان کے نقش قدم پر چلنے والے تاریخ کے مختلف ادوار میں متعدد رجال و اشخاص ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے نزدیک مومن کسی نسلی فرقے کے روایتی فرد کا نام نہیں بلکہ یہ سراسر ایک اصولی اور مثالی شخصیت ہے، جس کے چند عمومی اوصاف ہیں، جس شخص کا بھی جی چاہے وہ ان اوصاف کا اتباع کر کے مرد مومن بننے کی کوشش کر سکتا ہے، اس لئے کہ یہ شخصیت ہر دور اور ہر مقام کیلئے یکساں اپیل رکھتی ہے، اور یہی شخصیت انسانیت کا نقطۂ کمال ہے، خالق انسان نے جتنی بھی قوتیں انسان کو عطا کی ہیں وہ سب اسی کی ذات میں مرتکز ہیں، چنانچہ یہی شخص روئے زمین پر خالق کے تخلیقی منصوبے کو بروئے کار لانے والا ہے اور اس طرح خالق کا معتمد علیہ ہے، اور یہی شخص عصر حاضرہ کا وہ مہدی ہادی اور نجات دہندہ ہے جس کا اقبال کو انتظار ہے۔

ہر لحظہ ہے مومن کی نئی شان، نئی آن   گفتار میں، کردار میں اللہ کی برہان
قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت   یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

(مرد مسلمان)

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم   رزم حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن

(مومن)

دنیا کو ہے اس مہدی برحق کی ضرورت   ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالم افکار

(مہدی برحق)

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے   مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(کافر و مومن)

تن بہ تقدیر ہے آج ان کے عمل کا انداز
تھی نہاں جن کے ارادوں میں خدا کی تقدیر

(تن بہ تقدیر)

قدرت کے مقاصد کا عیار اس کے ارادے
دنیا میں بھی میزان، قیامت میں بھی میزان

(مرد مسلمان)

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں، کارکشا، کارساز

خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دلنواز

نرم دم گفتگو، گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاک باز

نقطۂ پرکار حق مرد خدا کا یقین
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

(مسجد قرطبہ)

اپنی انسان دوستی کا یہ مرکز ثقل قائم کر لینے کے بعد اقبال نے اپنی ہمدردیاں عالم انسانیت میں بکھیر دیں، بڑی وسیع النظری کے ساتھ انہوں نے جدید و قدیم، مشرق و مغرب، یہاں تک کہ اسلام اور غیر اسلام کے تمام اداروں اور اشخاص سے دلچسپی لی، ان کے احوال کا تجسس کیا، ان کے افکار کو پرکھا اور ان کی اقدار کو زیر بحث لائے، اپنے معیار کی روشنی میں کچھ کو رد کیا اور کچھ کو قبول، یعنی حکمت اور صالحیت کو مومن کی متاع گم شدہ سمجھ کر بلا امتیاز فرقہ و مذہب ہر جگہ سے چنا اور اکٹھا کیا، اس میں نہ مسلم و کافر کی تفریق کی اور نہ مشرق و مغرب کی، بلکہ اسلام کے علاوہ قدیم مذاہب

عیسائیت، ہندو دھرم، بودھ مت —— اور جدید تقاضہائے فکر ——
برطانوی جمہوریت اور روسی اشتراکیت، سبھی کی بعض خوبیوں کا اعتراف کیا،
ان کو اپنی ہی چیز سمجھا اور اور اپنالیا، اس کے علاوہ فلسفہ، ادب اور سائنس کی
بے شمار شخصیتوں سے استفادہ کیا۔ اس طرح اقبالؔ نے اسلام کو ایک کیمیاوی
قوت، ایک جوڑنے والی طاقت کے طور پر برتا اور اس کو ایک نیوکلیس بنا کر
اس کے گرد عالم کے تمام اجزائے پریشاں کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی۔ اس
کوشش کے چند اہم پہلوؤں کی طرف ہم ذیل میں کچھ اشارے کئے دیتے ہیں۔

اقبالؔ دوسرے مذاہب کی مقدس شخصیتوں کا بے حد احترام اور تکریم
کرتے ہیں، بلکہ عقیدتمندانہ انداز میں ان کے پیغام اور نصائح کو اس طرح پیش
کرتے اور ان کی تحسین کرتے ہیں جیسے یہ پیغام اور نصائح ان کے دل کی آواز
اور ان کے لئے جزو ایمان ہوں، اور اس طرح وہ اپنے قاریوں کو یہ تاثر دیتے ہیں
کہ ان پیغام و نصائح کا اتباع بھی انہیں اسی طرح نجات کا رستہ دکھائے گا جس طرح
اقبالؔ کا وہ محبوب پیغام جسے وہ اسلام کہتے ہیں۔ یہ واقعہ جہاں اقبالؔ کی عام
انسان دوستی اور رواداری کا ثبوت مہیا کرتا ہے وہیں ان کی اصول پسندی
کی بھی شہادت دیتا ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے پیش
نظر کسی قوم اور فرقے کی مصلحت اندیشیاں نہیں، بلکہ ایک آفاقی
نصب العین کا فروغ ہے، اور وہ اس نصب العین کے موافق مواد کو،
جہاں بھی ملے، اختیار کر لینے کیلئے ہر وقت آمادہ رہتے ہیں اور اس طرح ایک
عالمی برادری کیلئے فضا ہموار کرتے ہیں، جس میں تحسین و مذمت خالص حقائق
کی بنا پر ہوگی اور کسی کو دوسرے کے خلاف تعصب کی شکایت کا موقع نہیں

ملے گا۔ اسی اصول پسندی و وسیع النظری کی ایک علامت اقبالؔ کی گہری وطن دوستی اور ہندو مسلم اتحاد کیلئے اُن کی تڑپ ہے۔ بعض سیاستدان اور بعض شاعر و ادیب تجویز پاکستان کے بعد اقبالؔ کو فقط ایک فرقے کا شاعر سمجھنے اور سمجھانے لگے ہیں، لیکن کلام اقبالؔ کی پوری اسکیم اور اسپرٹ اس مغالطے کی زندہ تردید ہے۔ "رام" "گوتم" "نانک" وغیرہ شخصیتوں کے متعلق اقبالؔ نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اور "صدائے درد" "تصویر درد" اور "شعاعِ امید" وغیرہ نظموں میں جو جذبات انہوں نے ظاہر کئے ہیں، پھر ان کا عام اصولی موقف جو ان کی پوری شاعری کا محور ہے، یہ سارے حقائق اقبالؔ کو ایک ایسا وسیع النظر مفکر ثابت کرتے ہیں، جس کا خطاب بلا لحاظ فرقہ و طبقہ تمام انسانوں سے یکساں ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ تمام انسانوں کو مساوی سطح پر ایک اصولی دعوت کی طرف بلاتا ہے، اور اگر اس اصولی دعوت ہی کو بنائے تفریق سمجھا جائے، تو پھر اس غیر اصولی انداز میں سوچنے والوں کو انسانی لفظوں میں سمجھانا محال ہے۔

اقبالؔ کی نہایت گہری ہمدردی پس ماندہ عوام کے ساتھ بھی ہے، انہیں دنیا کے تمام محنت کشوں سے محبت ہے، وہ ان کی مصیبتوں پر سخت رنجیدہ ہیں اور چاہتے ہیں کہ کوئی انقلاب ایسا رونما ہو جو مزدوروں کو سماج میں ان کی حقیقی جگہ دلادے۔ اقبالؔ انسانی شرف و مساوات کے شدت کے ساتھ قائل ہیں، وہ معاشی بلندیوں اور پستیوں کو ایک فطری چیز سمجھتے ہیں لیکن ان کی بنا پر سماجی بلندی و پستی کو قطعی غلط اور مصنوعی قرار دیتے ہیں، اس لئے کہ اقبالؔ کے نزدیک پیشے، طبقے اور سرمایے سے قطع نظر ہر فرد کی اپنی ایک انفرادی قدر و قیمت ہے جو سراسر اس کے کردار پر منحصر ہے،

اور کردار کو وہ معاشی کی بجائے اخلاق پر مبنی سمجھتے ہیں، لہٰذا اقبال کا مقصود یہ ہے کہ انسانی معاشرہ ایسی اخلاقی بنیادوں پر قائم ہو کہ مزدور کو بھی اپنی شخصیت کے ارتقا کے ویسے ہی مواقع حاصل ہوں جیسے سرمایہ دار کو ہوں، دولت مواقع کو کم اور بیش کرنے والی نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ اجتماعی نقطۂ نظر سے پورے طور پر یہ مساوات اسی وقت ممکن ہے، جب کسی شخص کو دوسرے شخص کا استحصال (اکسپلائیٹیشن) کرنے کی اجازت نہ ہو، سرمایہ کو غلط راہوں میں جانے کی رخصت نہ ہو، اور کم سے کم ضروریات ہر شخص کی بہ آسانی پوری ہو سکتی ہوں، یعنی بحیثیت مجموعی معاشی نظام انصاف پر مبنی ہو۔ اقبال کے اہم موضوعات میں ایک "سرمایہ و محنت" بھی ہے، "خضرِ راہ"، "فرمانِ خدا (فرشتوں کے نام)" وغیرہ مستقل نظموں یا اُن کے مستقل حصوں کے علاوہ بھی بے شمار مقامات پر متعدد عنوانوں سے اقبال نے اس موضوع کو چھیڑا ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ یہ معاملہ محض پس ماندہ عوام اور مزدوروں کا نہیں تھا، بلکہ پوری انسانیت ہی مبتلائے عذاب تھی، صرف سرمایہ دار مزدور کو استعمال نہیں کر رہا تھا، بلکہ ہر انسان دوسرے انسانوں کو استعمال کرنے کی تاک میں تھا، ایک خدا کو چھوڑ کر انسان کی پیشانی بے شمار آستانوں پر جھکی ہوئی تھی، انسان ہی انسان کا خدا بنا ہوا تھا، نتیجتہً انسانوں ہی کے درمیان ایک طبقہ اتنا بلند ہو گیا تھا کہ اپنی خدائی کا ڈنکا بجا رہا تھا اور دوسرا طبقہ اتنا پست ہو گیا تھا کہ اپنے ہی جیسے انسانوں کی بندگی کر رہا تھا۔ اقبال انسان کی اس تذلیل پر سخت مضطرب تھے، چنانچہ جہاں کہیں انہیں

اس تاریکی کے پردے کو پھاڑتی ہوئی کوئی ہلکی سی کرن بھی نظر آجاتی تو وہ فوراً اسکی طرف متوجہ ہو جاتے۔ اقبال نے وسیع مطالعے، راست مشاہدے اور گہرے تجزیے سے اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ دنیا کی کل اس لئے بگڑی ہوئی ہے کہ مغربی استعمار، فرنگی الحاد اور کلیسائی اخلاق دنیا کی اجتماعیات پر مسلط ہو گیا ہے۔ اور اپنی ہوس رانیوں اور جفاکاریوں سے تہذیب انسانی کے پورے سرمایے کو غارت کئے دے رہا ہے۔ اس طرح اقبال کے سامنے نقشہ یوں تھا کہ ایک طرف اہل کلیسا کا اقتدار پوری انسانیت پر ظلم کر رہا تھا اور دوسری طرف تمام بنی آدم مظلوم تھے۔ ــــــ اس صورت حال میں روس کے افق سے اشتراکیت ابھری، اس نے ایک طرف کلیسا کی غارتگری کو چیلنج کیا، تو دوسری طرف عام حریت اور مساواتِ انسانی کا دعویٰ کیا، چنانچہ اقبال نے جو ایسی ایک تحریک کے منتظر تھے اور خود اپنی حدود میں ایک انقلاب کا راستہ ہموار کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ نہایت پرجوش طریقے پر اور بڑی توقعات کے ساتھ اشتراکی انقلاب کا خیر مقدم کیا، "کارل مارکس کی آواز" "اشتراکیت" "فرمانِ خدا" "سرمایہ و محنت" (خضر راہ) "بلشویک روس" جیسی نظمیں لکھیں، یہانتک کہ "جاوید نامہ" میں جمال الدین افغانی رح سے ملتِ روسیہ کو ایک پیغام دلوایا۔ لیکن اشتراکی روس کی دہریت اور مارکس کی تحریکِ الحاد نے اقبال کی تمام امیدوں پر پانی پھیر دیا، جہاں تک کہ بنیادی طور پر انھیں مغربی جمہوریت اور مارکسی اشتراکیت میں کوئی فرق نہیں معلوم ہونے لگا۔

اقبال کی اشتراکیت سے ابتدائی توقع اور اس توقع کی شکست کا اظہار ان کے کلام میں جا بجا ملتا ہے، جاوید نامہ میں ملت روسیہ کے نام افغانی کا پیغام تو سراسر اسی احساس شکست پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ "لینن خدا کے حضور میں" اشتراکیت کے جزوی محاسن اور بنیادی نقص کا بھرپور جائزہ ہے۔ "ابلیس کی مجلس شوریٰ" بھی اسی حقیقت پر روشنی ڈالتی ہے۔

اقبال کے پیش نظر انسان کی دوستی و بہبودی کا جو آئیڈیل تھا اس لئے اُن کی نگاہ میں اپنے وقت کی تمام اجتماعی قوتوں کو گرا دیا، وہ ایک طرف قیصروں اور جنٹل مینوں سے بیزار ہو گئے تو دوسری طرف ملاؤں اور صوفیوں کو بھی انہوں نے ہدف تنقید بنایا۔ اقبال کے اصولوں کی روشنی میں مشرق جہالتوں کی آماجگاہ تھا، تو مغرب خباثتوں کا مرکز بنا ہوا تھا۔ ایشیا مادی حکمتوں سے محروم ہو کر ناکارہ ہو گیا تھا اور یورپ روحانی بصیرتوں سے خالی ہونے کے سبب فساد انگیزی میں مبتلا ہوا تھا، اس طرح کیا کلیسا اور کالج اور کیا خانقاہ اور مدرسہ، دونوں ہی اپنے اپنے انداز میں اسلام کے اصولِ فطرت سے باغی ہو گئے تھے اور اُن کے اندر انسانیت کی قدریں فنا ہو چکی تھیں، وہ خود کج فکر اور غلط کار ہو گئے تھے، دوسروں کے فکر و عمل کی اصلاح ان سے کیا ہو آتی؟ لہٰذا اقبال عالمِ انسانیت کی اصلاح کیلئے فکر و نظر میں ایک بنیادی اور ہمہ گیر انقلاب کے داعی تھے، انہوں نے اس بات کی پوری وضاحت اپنے کلام میں کی ہے کہ وہ انسانی سماج کے تمام دائروں میں اسلام اور اس کی کتاب قرآن کی بنیاد پر ایک کلّی انقلاب چاہتے ہیں،

ان کے نزدیک انسان اپنی غلط اندیشیوں اور بداعمالیوں کی بدولت جن مصائب میں گرفتار ہو گیا ہے۔ ان سے رہائی اسی وقت ممکن ہے جب تمدن کی عنانِ الحاد کے مشرقی و مغربی علمبرداروں سے چھین کر اسلام کے حقیقی داعیوں کے ہاتھ میں دے دی جائے، تب ہی انسان کی آئندہ نسلوں کی بقا و ارتقا بھی ممکن ہے، ورنہ انسانی تمدن کی گاڑی جس رخ پر جا رہی ہے وہ بالآخر اسے مکمل تباہی کی طرف لیجانے والا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کی انسان دوستی کسی تعصب اور جذباتیت پر مبنی نہیں، بلکہ یہ ایک خالص اصولی اور فکری نصب العین سے وابستہ ہے، یہی وجہ ہے کہ اس میں افراط و تفریط نہیں، کامل توازن اور اعتدال ہے، یہاں عقل کی بھی اہمیت ہے اور عشق کی بھی، یہاں جلال بھی اسی حقیقت کا ایک رخ ہے جس کا دوسرا رخ جمال ہے، یہاں لطافت اور صلابت دونوں کی یکساں ضرورت ہے یہی وہ توازن ہے جو اقبال کے فلسفۂ قوت اور فلسفۂ خودی کی حقیقت کو آشکار کرتا ہے۔ بعض ستم ظریفوں نے اقبال کے فلسفے کو نیٹشے کے تصورات سے ماخوذ قرار دے کر اس میں فقط جبر و قہر کے عناصر دریافت کئے ہیں، یہاں تک کہ اس کو فاشزم سے مطعون بھی کر دیا ہے۔ اس مغالطہ انگیزی کی شروعات اقبال کی زندگی ہی میں ہو گئی تھی، چنانچہ اس موضوع پر ان کا ایک وضاحتی خط مکاتیب اقبال میں موجود ہے، جس میں انہوں نے اس الزام کی پرزور تردید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ انہوں نے اپنے فلسفۂ خودی کی ترتیب اس وقت کی تھی جب نیٹشے کی کے افکار کی انہیں ہوا بھی نہیں لگی تھی۔ اس کے علاوہ وہ اپنے کلام

میں انھوں نے متعدد مقامات پر نیٹشے کی سخت تردید کی ہے، وہ اسے "مجذوب فرنگی" کہتے ہیں اور اپنی ایک غزل میں اس نقطے پر یہ تصریحی نوٹ دیتے ہیں کہ نیٹشے اپنے قلبی واردات کو صحیح طور پر نہیں سمجھ سکا اور اس لئے بعض حیثیات سے نکتے دریافت کرنے کے باوجود صراط مستقیم سے بھٹک گیا۔ اسی طرح اقبال کا تصور شاہین خود اس نظم سے آشکارا ہے جو اس عنوان سے "بال جبریل" میں موجود ہے، اس کے علاوہ بھی شاہین کی تصریحات کلام اقبال میں جا بجا ملتی ہیں، پھر مکاتیب اقبال میں ان کا وہ مشہور خط ہے جس میں انھوں نے شاہین کی صفات ____ توکل، غیرت، جرأت، بے نیازی وغیرہ ____ گنوائی ہیں اور ان اوصاف کی بنا پر ہی اس پرندے کے ساتھ شیفتگی کا اظہار کیا ہے۔ خودی اور شاہین کے متعلق اقبال کے تصورات کا ماحصل صرف یہ ہے کہ وہ نرمی کے ساتھ درشتی کو بھی انسانیت کا ایک ضروری عنصر قرار دیتے ہیں، کیونکہ کائنات کی ترتیب جس نظام پر ہوئی ہے اور فطرت کا جو اصول ہے اسکی روشنی میں افراد و اقوام دونوں کی زندگی میں رحمت و شفقت کے ساتھ قوت و طاقت کا وجود بھی ناگزیر ہے، ورنہ انسانیت عدم توازن کا شکار ہو جائے گی۔ چنانچہ اقبال کی انسان دوستی میں عدم تشدد برائے عدم تشدد نام کی کوئی چیز نہیں، اقبال کی نگاہ میں یہ چیز انسان کے حق میں نادان دوستی ہوگی، وہ اس چیز کو کمزوری اور بزدلی کی علامت سمجھتے ہیں اور گوسفندی و روباہی سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کا مطلب یہ ہے کہ ایک مکمل فرد اور معاشرے کے اندر سختی اور نرمی دونوں اوصاف برابر موجود ہونے چاہئیں اور موقعے کے مطابق ایک حد اعتدال میں کبھی ایک اور کبھی دوسرے کا استعمال ہونا چاہیے، اور یہ کہ نرمی بھی اسی کی معتبر اور مقبول

ہے جو سختی کی بھی صلاحیت رکھتا ہو۔

بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن   تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہِ محراب

مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر

فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

(شعاعِ امید)

مسکینی و محکومی و نومیدی جاوید   جس کا یہ تصوف ہو وہ اسلام کر ایجاد

(ہندی اسلام)

صوفی کی طریقت میں فقط مستیِ احوال   ملا کی شریعت میں فقط مستیِ گفتار

(مستیِ کردار)

یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار   جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے

(فلسفہ)

دنیا کو ہے اس مہدیِ برحق کی ضرورت   ہو جس کی نگہ زلزلۂ عالمِ افکار

(مہدیِ برحق)

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے   گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

زندہ کر سکتی ہے ایران و عرب کو کیونکر   یہ فرنگی مدنیت کہ جو ہے خود لبِ گور

(اقوامِ مشرق)

نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں   پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی

(مصلحینِ مشرق)

فسادِ قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب   کہ روح اس مدنیت کی رہ سکی نہ عفیف

(مغربی تہذیب)

مردہ لادینیٔ افکار سے افرنگ میں عشق
عقل بے ربطیٔ افکار سے مشرق میں غلام

(عصرِ حاضر)

اگرچہ پاک ہے طینت میں راہبی اس کی
ترس رہی ہے مگر لذّتِ گنہ کے لئے

(احکم نطشہ)

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

(جلال و جمال)

جو حرفِ "قُلِ العَفو" میں پوشیدہ ہے اب تک
اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار

(اشتراکیت)

جہانِ مغرب کے بتکدوں میں، کلیساؤں میں، مدرسوں میں
ہوس کی خوں ریزیاں چھپاتی ہے عقلِ عیار کی نمائش

(کارل مارکس کی آواز)

یہ وحیِ دہریتِ روس پر ہوئی نازل
کہ توڑ ڈال کلیسائیوں کے لات و منات

(بلشویک روس)

نہ مصطفیٰ نہ رضا شاہ میں نمود اس کی
کہ روحِ مشرق بدن کی تلاش میں ہے ابھی

(مشرق)

نہ مشرق اس سے بری ہے نہ مغرب اس سے بری
جہاں میں عام ہے قلب و نظر کی رنجوری

(مشرق و مغرب)

کسے خبر کہ سفینے ڈبو چکی کتنے
فقیہ و صوفی و ملّا کی ناخوش اندیشی

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مردِ مسلماں بھی کافر و زندیق

نہ فلسفی سے نہ ملاّ سے ہے غرض مجھ کو
یہ دل کی موت، وہ اندیشہ و نظر کا فساد

سر زمیں اپنی قیامت کی نفاق انگیز ہے
وصل کیسا، یاں تو اک قرب فراق آمیز ہے

(صدائے درد)

پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کا
جو مشکل ہے تو اس مشکل کو آساں کرکے چھوڑوں گا

(تصویرِ درد)

عام حریت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے
اے مسلماں آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ!

(خضرِ راہ)

الحاصل، اقبال کی انسان دوستی چند مبہم خواہشات اور آوارہ جذبات کا مظاہرہ نہیں۔ یہ ایک واضح مقصد اور معین اصول کا اظہار ہے، اس کا تعلق زندگی کے ایک نصب العین سے ہے۔ یقیناً اس کا محرک ایک فطری اور بے اختیار درد دل ہی ہوگا، مگر اس کا مقصود عالم انسانیت کی منظم اصلاح ہے، اقبال شاعر اور فنکار ضرور تھے اور پورے طور پر تھے، لیکن وہ ایک باشعور اور حقیقت پسند فنکار اور شاعر تھے، اور فنِ شعر ان کے کلام کی فقط ہیئت ہے، نہ کہ موضوع، موضوع ان کا انسان ہے۔ اپنی تمام عصری وسعتوں اور پیچیدگیوں کے ساتھ اقبال کے مطالعہ و تفکر نے انھیں مجبور کیا کہ اپنی انسان دوستی کے قلبی درد و وجدانی تقاضے کو محض چند خوابوں اور خطبوں میں تحلیل کر کے نہ اڑا دیں، بلکہ اسے ایک ٹھوس فکری و عملی شکل دیں، تاکہ فی الواقع انسان کی نجات اور فروغ کے

امکانات پیدا ہوں۔ اقبالؔ نے اپنے عہد کی انسانیت کے جو امراض تشخیص کئے ہیں۔ وہ بنیادی طور پر تین ہیں: بے یقینی، بے عملی، منافرت اور ان امراض کا جو علاج انھوں نے تجویز کیا ہے وہ یہ ہے: محکم یقین، پیہم عمل، باہمی محبت ــــــ اور یہ باتیں صرف مجرد اور مبہم اوصاف نہیں، بلکہ ایک معین اجتماعی نصب العین، یعنی اسلام، کے واضح اصول و اقدار ہیں ــــــ اور امراض کا یہ علاج کسی ہنگامی آفت کا وقتی دفعیہ نہیں، بلکہ دراصل یہ انسان کی اُن بنیادی و آفاقی کمزوریوں کا، جو تاریخ کے ہر دور میں روپ بدل بدل کر ابھرتی رہی ہیں، وہ اساسی و کائناتی تدارک ہے جو ابتدائے انسانیت سے مختلف شکلوں میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی
(ارتقا)

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکمی دل کی علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی

گماں آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

جدید ادبی مسایل

جدید کا لفظ آج کل ذرا مبہم اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ بہرحال میں اس کو موجودہ کے مفہوم میں لے رہا ہوں۔ جہاں تک ادبی مسائل کا تعلق ہے یہ ایک جامع اور وسیع فقرہ ہے، اس میں فکر و فن کے سبھی سوالات آجاتے ہیں، پھر یہ سوالات صرف مجموعی اور عمومی ادبیت سے تعلق نہیں رکھتے، بلکہ ادب کی ہر ہر صنف اور ہئیت سے ان کا تعلق الگ بھی ہے۔ اس طرح جدید ادبی مسائل کا دائرہ بہت ہی وسیع ہو جاتا ہے جس پر تفصیلی بحث کرنے کے لئے شب فراق سے بھی زیادہ طول درکار ہوگا۔ سردست میں چند بنیادی نکتے پیش کر کے موضوع کا احاطہ کرنے کی کوشش کروں گا۔

ہر دور میں ادبی مسایل کی دو ہی جھلیں ہوتی ہیں، ایک انداز نظر اور دوسرے ابلاغ، اور یہ دونوں جہتیں ہمیشہ ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہوتی ہیں۔ چنانچہ دور جدید میں بھی بعض انتہا پسند لوگوں کے یک رخے بیانات

سے کے باوجود، ادبی مسائل کی بنیادی جہتیں یہی دو ہیں، اندازِ نظر اور ابلاغ۔
اب سوال یہ ہے کہ اندازِ نظر اور ابلاغ کے اس مرکب میں بات کہاں سے شروع کی جائے؟ اس سلسلے میں بھی عام طور پر کافی افراط و تفریط برتی جاتی ہے۔ ایک گروہ وہ لوگ ہیں جو ادب میں اندازِ نظر ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں، یہاں تک کہ ادیبوں پر پابندی لگاتے ہیں کہ وہ تخلیقِ ادب کے لئے لازماً ایک مخصوص معاشی اور سیاسی نظریے پر انحصار کریں۔
چنانچہ یہ لوگ ادب کی خوبی خامی کا فیصلہ اپنے اس نظریاتی معیار ہی پر کرتے ہیں، ان کے نزدیک اگر ایک پارۂ ادب ان کی دل پسند معاشی و سیاسی قدروں کو پیش کرتا ہے تو وہ شاہ پارہ ہے ورنہ خزف ریزہ، خواہ فن و ہیئت یعنی ابلاغ کے معاملہ میں اس کے اوصاف جیسے کچھ بھی ہوں۔ ادب کی اس فکری ضابطہ بندی کے مبلغ اپنے آپ کو "ترقی پسند" کہلاتے رہے ہیں اور دنیا ان کو اشتراکی اور مارکسی سمجھتی رہی ہے۔ ان کے مقابلے یا ردِ عمل میں دوسرے سرے پر وہ لوگ ہیں جن کے خیال میں ابلاغ بلکہ اس کی خام شکل اظہار ہی سب کچھ ہے یہ لوگ بس کسی طرح اپنی تخلیات کو ارزاں کر دینا چاہتے ہیں۔ خواہ اس کی شکل جو بھی بنے۔ یہ لوگ اپنے خیالات و احساسات پر غور و فکر اور ترتیب و تنظیم کے قائل نہیں۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت صرف اس بات کی ہے کہ ان کے دل پر جو کچھ اور جیسے ہی گزرے اُسے وہ بلا تاخیر، بلا تامل اور بلا تکلف رقم کر دیں، اس لئے کہ وہ اپنا مخاطب بس اپنے ہی کو سمجھتے ہیں، اور اُن کی تخلیق محض اپنی تسکین کے لئے ہوتی ہے۔ چنانچہ اندازِ نظر کو یہ آزاد منش لوگ نہ صرف ایک فاضل بلکہ مداخلت فی الفن تصور کرتے ہیں۔ اظہارِ ذات میں کھوئے ہوئے یہ مجذوب دورِ حاضر میں صرف

خود کو جدید کہتے ہیں اور ادب کے عام قاری جدیدیت پر ان کے اس اصرار و تکرار کو دیکھ کر انھیں جدید یا کہنے لگے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ادب تو یہ دونوں ہی یعنی غلو، مبالغہ اور عدم توازن کے شکار ہیں اور ان کی حرکات و سکنات مسائل خیزی میں اپنا جواب نہیں رکھتیں اور ان کی وجہ سے کچھ تیز لہریں ضرور اٹھی ہیں، لیکن ان لہروں کی تہ میں کتنے آب دار موتی پرورش پا سکے ہیں اور ان کی قدر و قیمت تاریخ ادب کے عمومی پس منظر میں کیا کچھ ہے، یہ ایک کھلا سوال ہے۔ میں نے اشتراکیت اور جدیدیت کی انتہائی شکلوں کو سامنے رکھ کر یہ سوال اٹھایا ہے، اس لئے کہ کسی رجحان کی تحقیقی نمائندگی اس کے انتہائی نمونے سے ہی ہوتی ہے، ورنہ جو لوگ ایک خاص مکتبۂ فکر کے اندر متوسط ہوتے ہیں وہ دراصل کسی انتہا پسند مکتبے کے رکن ہوتے ہی نہیں، وہ تو دو انتہا پسند مکتبوں کے درمیان اپنے لئے ایک الگ متوسط مقام ہی بنا لیتے ہیں، چنانچہ ان کے کارنامے کسی انتہا پسند مکتبے کے حساب میں نہیں درج کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا حساب یا تو ایک تیسرے مکتبے میں درج کیا جائے گا۔ یا پھر وہ ایک انفرادی حساب ہوگا۔ بہر حال جہاں تک اشتراکیت اور جدیدیت کے حقیقی نمائندوں اور نمونوں کا سوال ہے، وہ اب تک ایک کھلا سوال ہے۔ لفظ "اب تک" کی یہ تاریخی بے بسی بالخصوص اشتراکیوں کے ساتھ ہے، اس لئے کہ وہ اپنی بات کہہ چکے، جب کہ جدیدوں کو بہر حال ابھی کچھ کہنا باقی ہے، گرچہ اشتراکیوں کے خلاف منفی رد عمل کی شدت نے ان کے بارے میں جواں مرگی کا اندیشہ پیدا کر دیا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ادب بہرحال ایک مرکب ہے، مواد اور ہیئت کا۔ ایک ادیب کچھ کہنا چاہتا ہے اور پھر وہ کہنے کا ایک اسلوب نکالتا ہے بات اور بات کا اظہار، یہ دونوں ہی چیزیں ادب کے اجزاء ترکیبی ہیں۔ ان میں سے کسی ایک کا بھی فقدان ادب کے وجود کو عدم میں بدل دینے کے لئے کافی ہے اور ان میں سے کسی ایک کا بھی کم و بیش ہو جانا ادب کے تخلیقی توازن کو برباد کرنے کا باعث ہوگا۔ انداز نظر اور ابلاغ، یقیناً اپنی اپنی جگہ دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔ مگر ادبی تخلیق کے اندر ان دونوں کا باہمی ربط عضویاتی ہے، اس طرح کہ انداز نظر اپنے ابلاغ کا نہج خود نکالتا ہے، یہاں تک کہ انداز نظر سے الگ ابلاغ کی کوئی ہستی نہیں، ٹھیک جس طرح ابلاغ کے بغیر انداز نظر کا کوئی سراغ نہیں مل سکتا، ادب نہ دیوانے کی بکواس ہے اور نہ گونگے کا خواب، یہ ایک باشعور ذہن کا اظہار ہے، جو نفس اور آفاق کے معموں کو زیادہ سے زیادہ واضح اور جمیل انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لہذا محض انداز نظر اور محض ابلاغ پر اصرار خام کاری نیز کوتاہ اندیشی ہے اور مجموعی طور پر ایک یکسر غیر ادبی حرکت ہے۔ یہ ترقی پسندی ہو یا نئی جدیدیت، دونوں ہی اس غیر ادبی کوتاہ اندیشی اور خام کاری کی یکساں مرتکب ہیں۔ اگر ہمارے ادب کو عصر حاضر میں عظمت و رفعت کی درخشاں منزلوں کی طرف بڑھنا ہے تو مذکورہ دونوں قسم کی اندھیری گلیوں سے نکل کر اسے آگے قدم بڑھانا ہوگا۔

اس موقع پر یہ سوال خواہ مخواہ اٹھتا ہے کہ وہ تیسرا نقطہ نظر

کیا ہو جو ترقی پسندی اور جدیدیت کی انتہا پسندیوں کے بجائے ادب کو تخلیقی توازن سے ہمکنار کرنے کی ضمانت دے سکے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ادبی توازن کی اس تلاش میں فلسفوں، نظریوں اور ازموں پر اصرار کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ بلاشبہ میں ذاتی طور پر ایک خاص عقیدۂ حیات رکھتا ہوں اور اس اعلان میں کوئی جھجک بھی نہیں محسوس کرتا کہ میرا عقیدہ اسلام ہے لیکن جہاں تک فن وادب کا تعلق ہے، اسلام ہی کی روشنی میں یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ فن وادب کا مقصد انسانی زندگی میں ایک حسین توازن پیدا کرنا ہے، جب کہ یہ توازن اسی وقت بروئے کار آسکتا ہے جب خود فن وادب کے اندر اس کے دو اجزاء ترکیبی اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان توازن ہو، چنانچہ یہ توازن حسین نقطۂ نظر اور طریق کار سے بھی حاصل ہو جائے وہی مطلوب ہے۔ میں صرف ادب کو اپنے اور اپنے ہم عقیدہ لوگوں کی نجات اور بخشایش کا وسیلہ سمجھنے کے لئے تیار نہیں ہوں، نجات وبخشایش کے لئے تمام اعمالِ حسنہ کی ضرورت ہے، جن کا ضامن یقیناً میرے نزدیک صرف اسلام ہے، تو ادبی توازن کی ضمانت دینے والا تیسرا، متوسط اور معتدل نقطۂ نظر جو اندازِ نظر اور ابلاغ دونوں کا جامع ہو، کوئی بھی ہو، شرط یہ ہے کہ وہ متوازن اور توازن بخش ہو، اور اگر اسلام یہ شرط پوری کر سکے تو کیا وجہ ہے کہ اسلام کو یہ کام کرنے کا موقع نہ دیا جائے یا اسلام کا اس مقصد کے لئے نام لینے میں کچھ لوگوں کو شرم اور کچھ لوگوں کو خوف لاحق ہو؟ تحلیلِ نفسی کے نقطۂ

نظر سے ادب تو شاید لوگوں کے کمپلکس دور کرتا ہے بجائے اسکے کہ اسکے اندر کمپلکس کو بلا دی جائے۔

بہرحال جدید ادب کا اصل مسئلہ اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان مطلوب توازن کی برہمی اور اس کی بحالی ہے۔ ترقی پسندوں نے جب اندازِ نظر پر ضرورت سے زیادہ زور دیا تو ایک لطیفہ یہ رونما ہوا کہ ان کے اندازِ نظر ہی نے ادب کے توازن کو زیادہ سے زیادہ برہم اور قارئینِ ادب کے ذہن کو زیادہ سے زیادہ ماؤف کیا۔ چنانچہ ابلاغ کے اندر بھی ان کی جانب سے جو خامیاں ظاہر ہوئیں وہ سب ان کے اندازِ نظر کی جھلکیاں تھیں۔ اسی طرح جدیدیوں نے جب ابلاغ پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کا تاثر دیا، اس معنے میں کہ وہ اندازِ نظر کی اہمیت تسلیم نہیں کرتے، تو ایک لطیفہ یہ رونما ہوا کہ ان کے یہاں جو عنصر سب سے زیادہ خام ہے وہ بھی ابلاغ ہے اور ابلاغ کی یہ خامی ہی آج ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ ایسا شاید اس لئے ہے کہ جن لوگوں کا اوپری خانہ خالی ہوتا ہے ان کی زبان بھی لڑکھڑانے لگتی ہے۔ اور یہ دونوں لطیفے اس لئے سرزد ہوئے کہ جس کا توازن بگڑ جاتا ہے اس کی کوئی کل بھی سیدھی نہیں رہتی، حتیٰ کہ وہ جس پہلو پر عدم توازن کی حد تک زور دیتا ہے وہ بھی اس کے قابو سے نکل جاتا ہے اور ایک بے قابو ہستی جس رخ پر جتنا زیادہ مائل ہوتی ہے اسی کو زیادہ سے زیادہ برباد کرتی ہے اور اپنی بربادی کا سامان بھی اسی وجہ سے کرتی ہے۔ لہٰذا توازن کی برہمی کو دور کرنے کی اس کے سوا کوئی صورت نظر نہیں آتی کہ ادب کے اندر مادہ اور ہیئت، موضوع اور اسلوب، فکر اور فن اور اندازِ نظر اور ابلاغ کے درمیان

جو ایک مصنوعی تفریق کی جاتی ہے اور اس کے نتیجے میں کبھی ایک اور کبھی دوسرے عنصر پر انتہا پسندانہ زور دیا جاتا ہے اس تفریق کو یکسر ختم کر دیا جائے اور اس کی جگہ ادب کے دونوں اجزائے ترکیبی کے درمیان ناگزیر ارتباط اور عضویاتی پیوستگی کا اصول تسلیم کیا جائے، چنانچہ ادب کی تخلیق اور تنقید دونوں میں یہ نصب العین اختیار کیا جائے کہ ادب ایک مرکب وحدت ہے جس کے دونوں ترکیبی اجزاء عملاً یکساں اہمیت رکھتے ہیں اور تخلیقی عمل میں کسی ایک کو دوسرے پر کوئی ترجیح اور فوقیت نہیں دی جا سکتی، دونوں کا تناسب بالکل مساوی ہونا چاہیے، یہاں تک کہ دونوں کے درمیان ایسی سالمیت ہو کہ ایک نمونہ ادب کے اندر تمیز و امتیاز کی گنجائش باقی نہ رہ جائے، مواد کا حسن ہیئت کے حسن کا ضامن ہو، موضوع کا جمال اسلوب کے جمال کا باعث ہو، فکر کی استقامت فن کی استقامت کو بروئے کار لائے، انداز نظر کی موزونی ابلاغ کی موزونی پیدا کرے۔ تب یہ ہوگا کہ ادب میں انتشار کی جگہ انارکی اور پراگندگی کی جگہ استحکام پیدا ہوگا، اور صحیح و مکمل معنے میں تہذیب فن کا سامان ہوگا۔

ادب میں توازن کی اس بحالی کے لئے ایک ایسے متوازن نقطۂ نظر کی ضرورت واضح ہے جو متوسط اور مرکب ہو، جو زندگی کو خانوں میں نہ بانٹتا ہو، جو تنگ اور محدود نہ ہو، جو کائنات کا ایک ہمہ گیر تصور پیش کرتا ہو اور زندگی کی ایک کل جہتی ترکیب و ترتیب کرتا ہو۔ ایسا نقطۂ نظر وہی ہو سکتا ہے جو زندگی کے تمام کناروں اور گوشوں،

پر محیط ہو اور حسن کے پاس تمام احوالِ حیات کو سمجھنے اور برتنے کے
لئے ایک مرکز موجود ہو۔ پھر فن کے سیاق و سباق میں خاص کر اس
نقطۂ نظر کو بنیادی طور پر جمال آفریں ہونا چاہیئے اور جمال آفرینی کے
لحاظ سے یہ بھی ہونا چاہیئے کہ یہ نقطۂ نظر ذہن کی لطیف ترین تہوں
کو چھو لے اور احساس و ادراک کی ان رگوں کو چھیڑ سکے جن میں
حسن و جمال کے فوارے ابل رہے ہیں ایسے فوارے جو سرور و نشاط
کے خالص ترین دھاروں پر مشتمل ہیں۔ اس مؤقف کو اگر کوئی غیر مادی
کہے تو میں اس سے انکار نہیں کروں گا۔ یقیناً میرا مطمح نظر روحانی ہے۔
اور فن کا کوئی بھی نقطۂ نظر گہرائی میں جا کر روحانی ہوئے بغیر نہیں
رہ سکتا، اس لئے کہ مادیت کی گنجائشیں بہت تھوڑی ہیں۔ لہذا وسعت
و جامعیت نیز رفعت و عمق کا حصول صرف روحانیت کے ذریعے
ممکن ہے۔ اب روحانیت کی تعیین ایک دوسرا مسئلہ ہے۔ اس لئے
کہ وہ لچک دار روحانیت جس کو عرف عام میں صوفیت کہا جاتا
ہے فکر و عمل کی کسی بھی جہت کے لئے یکسر ناکارہ ہے۔ اس لئے کہنا چاہیئے
کہ ادب کے متوازن نقطۂ نظر کی نوعیت صرف روحانی نہیں بلکہ باقاعدہ
مذہبی ہے۔ مذہب کے تمام مابعد طبیعی تصورات کے ساتھ مذہب کے تمام
سے اہل نظر کو پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ مابعد طبیعی پر
بدحواس ہونا ضروری ہے۔ اس دور میں جب جنس اور معاش جیسے
ٹھیٹ مادی تصورات کو فرائڈ اور مارکس کی اولاد نے اپنے
نام نہاد سائنسی تجربوں کے ذریعے مابعد طبیعی بلکہ مذہبی حلقوں تک

پہنچا دیا ہے اور خود سائنس کے بہتیرے شعبے مابعد طبعی آفاق میں اپنے حقائق کی جستجو کر رہے ہیں، آخر اہلِ مذہب ہی کیوں اپنی مابعد طبعی لطافتوں اور رفعتوں سے منحرف ہو رہے ہیں؟ مذہب اپنی اصلی اور حقیقی شکل میں تمام علوم و فنون کی ماں ہے اور مذہب کی یہ اہمیت بنیادی طور پر اس کے مابعد طبعی سرچشمے کے سبب ہی ہے۔ اب اس سلسلے میں ایک اور مسئلہ پیدا ہوتا ہے، کہ کون سا مذہب زیر بحث ادبی توازن کی ضمانت دے سکتا ہے۔ اس لئے کہ مذاہب تو بہت سارے ہیں؟ اس سوال کے جواب میں ایک بات اصولی اور عمومی طور پر کہوں گا اور دوسری شخصی و خصوصی طور پر۔ پہلی بات یہ ہے کہ مذاہب کو براہ راست الوہی ہونا چاہیے، نہ کہ وہ خود ساختہ عقیدے جو کچھ لوگوں نے اپنے طور پر بنا رکھے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ الوہی مذاہب کی آخری اور مکمل ترین شکل اسلام ہے۔ لہٰذا مذہبی نقطۂ نظر کا واضح ترین صورت میں اسلام ہی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ ادبی توازن کی بحالی کے لئے میں جس تیسرے، معتدل نقطۂ نظر کو تجویز کرتا ہوں وہ اسلام ہے۔ اسلام کی اس ادب پروری کی تشریح میں اپنے دوسرے کئی مضامین میں کر چکا ہوں اور یہ وقت اس کی کوئی ضرورت نہیں سمجھتا۔

دورِ حاضر میں ادب کے بنیادی مسئلے کی اس تشریح کے بعد ہم مختلف اصنافِ ادب کے مسائل کی طرف توجہ کر سکتے ہیں۔ اس وقت اُردو شاعری کا مسئلہ سب سے پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ اس صنف میں طرح طرح کے تجربے اور آزادیاں روا رکھی جا رہی ہیں۔ اگر ہم شاعری

کو دو عمومی حصّوں میں تقسیم کر کے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ جدید دور میں غزل اور نظم دونوں کی ہیئت اور مزاج میں کچھ عجیب و غریب قسم کے تصرفات بعض نو مولود حلقوں کی طرف سے کئے جا رہے ہیں۔ غزل کے بارے میں اس صدی کے اوائل ہی سے یہ کہا جاتا رہا ہے کہ اس کے موضوعات بڑے فرسودہ اور لغو قسم کے ہیں، چناں چہ یہ بات اس وقت بھی کہی جا رہی ہے، مگر کل اور آج میں نمایاں فرق یہ ہے کہ اگلوں نے موضوعات میں جو بھی تبدیلی اور ترقی کی ہو، لیکن مزاج و انداز میں انہوں نے توسیع سے زیادہ کچھ نہ کیا اور بنیادی طور پر غزل کی ایمائیت اور لطافت کو پورے زور کے ساتھ برقرار رکھا، جب کہ نئے لوگ غزل کے مزاج سے گویا ناآشنا معلوم ہوتے ہیں، یا وہ اس بات پر قادر نہیں ہیں کہ اپنے موضوعات کو تغزل کے سانچے میں ڈھال سکیں، چناں چہ وہ غزل میں سامنے کی کرخت باتوں کو ایمائیت اور لطافت کا پیرہن عطا کئے بغیر بالکل ننگے اور کھردرے انداز میں اس طرح درج کر رہے ہیں، گویا ان کے نزدیک شاعری محض واقعات کی کھتونی ہے۔ دوسرا نکتہ اس سلسلے میں یہ ہے کہ نئے لوگوں نے غزل کی زبان پر بھی ہاتھ صاف کر دیا ہے، بامعنی استعارات و علائم کا تکلف تو انہوں نے اٹھا ہی دیا تھا، الفاظ و محاورات، جملوں اور فقروں کی تراش و خراش سے بھی یہ لوگ بیگانہ ہو چکے ہیں، انہیں بیان کی روانی، چستی، برجستگی اور بے ساختگی کا کوئی احساس نہیں معلوم ہوتا۔ غزل کو انہوں نے صرف عورتوں سے یا عورتوں کی گفتگو کی حد تک ہی

مبتذل نہیں بنایا ہے، بلکہ اسے انہوں نے اُن پڑھوں اور اوباشوں کی گفتگو کا آئینہ دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان حرکتوں سے تغزل کا وہ بنیادی جوہر تباہ ہو جاتا ہے جسے حسرتؔ نے "تہذیبِ رسمِ عاشقی" سے تعبیر کیا ہے۔ اور اس کے بجائے ایک ایسا چلن سامنے آتا ہے جسے نرم سے نرم لفظ میں بد تہذیبی کہا جا سکتا ہے۔ دوسری طرف نظم نگاری میں انتہا پسند لوگوں نے "نظم آزاد" کے عنوان سے بد نظمی کی ایک تحریک سی شروع کی ہے۔ اپنی بے قید تخیل، نا تربیت یافتہ جذبے اور خام احساس اور غیر منضبط فکر کے اظہار کے لئے جدیدیت کے ان دعویداروں نے ایک ایسی ہیئت شاعری کا استعمال زیادہ پسند کیا ہے جو خود ان کے ایک حلقے کے مطابق "نثری شاعری" ہے۔ یہ ہیئت لفظ ہیئت کے تمام مضمرات سے عاری ہے۔ یہاں تک کہ نثر کے قواعد زبان کا بھی پورا التزام اس میں کم ہی ہوتا ہے۔ اس ہمہ آزاد نظم میں قافیہ و ردیف کی شاعرانہ روایات کی پابندی کا تو سوال ہی نہیں۔ نظم کے جدید ارتقائی وعضویاتی تصورات کا بھی اس میں یکسر فقدان نظر آتا ہے۔ اس کی ترکیب بس اس طرح ہوتی ہے کہ ایک بوجھا اس آدمی کچھ سوچ رہا ہے، رک رک کر، اٹک اٹک کر، جو اس کے دل میں آ رہا ہے کہتا جا رہا ہے، کبھی کچھ کبھی کچھ، ابھی یہ بات، ابھی وہ بات، اور جب سوچ کا یہ لمحہ اور اس کا عمل ختم ہو گیا تو اس آدمی نے اس طرح کہے ہوئے جملوں، فقروں اور لفظوں کو ایک عنوان کے تحت اشعار کر دیا۔ ظاہر ہے کہ یہ شان آزادی کی ہو تو ہو نظم کی یقیناً نہیں۔ اگر واقعتہً کسی کے پاس سُلجھے ہوئے خیالات و

احساسات و جذبات ہوں بھی تو اس کا مطلب یہ کہاں ہوتا ہے کہ جس زبان میں ان کا اظہار کرنا پسند کیا گیا ہے وہ اپنا کوئی ادب نہیں رکھتی، جس کی اپنی کوئی فنی روایت ہے اور جس کے کچھ محاورات و استعارات ہیں اور جس کا ایک نظام شعری ہے، اپنے عروض و علائم کے مخصوص کوائف کے ساتھ؟ زبان و ادب کی بنیادی قدروں سے بھاگے گا تو ہو کر کسی قسم کی جرأت اور تازگی کا نام لینا ایک فریب محض ہے۔

یہ بات ٹھیک ہے کہ جس نسل کے افراد نظم و غزل میں یہ سارے مسئلے پیدا کر رہے ہیں، ان کا اپنا وجود طرح طرح کے مسائل کی آماجگاہ ہے، لہٰذا وہ بے چارے تجربہ کے نام پر جو کچھ کر رہے ہیں اس کا محرک صرف یہ ہے کہ کسی انوکھے جذبے کے تحت وہ اپنے شعور یا لاشعور کی الجھنیں فن شاعری کے اندر حل کر دینا چاہتے ہیں، ان کا دل ایک طلسم پیچ و تاب ہے اور ان کی تمنائیں ایک قابل رحم مشکل میں پڑی ہوئی رہیں، ان کے قلب و دماغ پر کچھ ایسی افتاد پڑی ہے کہ وہ حیران ہیں، دل کو روئیں کہ جگر کو پیٹیں، چنانچہ حتی المقدور نوحہ گری ان کا مقدر بن گئی ہے۔ سائنس اور سیاست کے تہلکوں نے ہماری نئی نسل کے ذہن کو بالکل مسموم و مخبوط کر دیا ہے، اس کی صلاحیت فکر مفلوج اور قوت گویائی سلب ہوتی نظر آ رہی ہے، اس کے احساسات برہم ہیں اور اس کی قوت تخلیق منحرف، اپنی تہذیب اور اس کے اشارات و محاورات سے اس کا رشتہ منقطع ہو رہا ہے، اپنی زبان و ادب کے رموز و علائم اُسے اجنبی سے لگ رہے ہیں، وہ اپنے آپ

کو ایک ویرانے میں پا رہی ہے، اس کا حافظہ گم ہو چکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ نسل فن دادب کی تخلیق کے معاملے میں اپنے آپ کو مستحکم روایتی پس منظر میں نہیں پاتی۔ چنانچہ اس کا رنگ کچھ ایسا ہے گویا وہ ادب کی شروعات کر رہی ہو اور شروعات کے تمام نشیب و فراز سے گزر رہی ہو۔ گھٹنوں کے بل چلتی، ڈگمگاتی، لڑکھڑاتی ہوئی اور ساتھ ہی تتلاتی یا بسورتی یا قلقاریاں مارتی ہوئی۔

لیکن یہ صورت حال جہاں ہمدردی کی مستحق ہے وہیں تشویش کا باعث بھی ہے۔ اس لئے کہ یہ کوئی فطری سادگی نہیں، بلکہ ایک موذی مرض ہے اور علاج کا تقاضا کرتا ہے، اس اعتبار سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ مرض زمانی ہے اور چھوت کا ہے، اس کے جراثیم اس وقت پوری دنیا کی فضاؤں میں تیر رہے ہیں اور اس کا سرچشمہ یورپ اور امریکہ کا تمدن ہے۔ دنیا کا مغربی نصف آج ایک ایسے بحران سے گزر رہا ہے جس میں انسانیت اور تہذیب کی تمام قدریں مسخ ہو رہی ہیں، چنانچہ فنون لطیفہ کی دنیا بھی تہ و بالا ہے۔ ایک تو یہ کہ مختلف فنون کا انفرادی استقلال ختم ہو رہا ہے، ان کے اوصاف ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو رہے ہیں اور اس خلط ملط کے نتیجے میں ہر فن لطیف کی سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں، امتیازات فنا ہو رہے ہیں اور شکست و ریخت کا اثر سب سے زیادہ شاعری پر پڑ رہا ہے، شاید اس لئے کہ وہ حساس ترین فن ہے۔ چنانچہ اس وقت شاعری میں مصوری، رقص اور موسیقی کے انعکاسات غالب ہیں۔ الیکٹرنک آرٹ،

جاذ اشارہ ٹوئیسیٹ کے پیچ و خم نے شاعری کی ہیئت کو توڑ مروڑ کر رکھ دیا ہے، نظم آزاد اسی توڑ مروڑ کا سب سے آسان شکل ہے اور سب سے مکمل نمونہ۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابل لحاظ ہے کہ انگریزی (یا کسی بھی مغربی زبان کی) شاعری کا عروض اس توڑ مروڑ کو قبول کرنے کی کافی صلاحیت رکھتا ہے، اس لئے کہ یہ عروض جس موسیقی پر مبنی ہے وہ خود بہت منضبط نہیں۔

اب سوال یہ ہے کہ ہماری شاعری کی کیا جہت مغربی شاعری کے ساتھ بنتی ہے؟ اس سلسلے میں پہلی بات یہ کہ ہمارا عروض مغربی عروض سے یکسر مختلف ہے، اس لئے کہ ہماری موسیقی مغربی موسیقی سے یکسر مختلف ہے۔ دوسرے یہ کہ ہمارے یہاں فنون لطیفہ کی شکست و ریخت اور خلط ملط کی فضا اب تک قائم نہیں ہوئی ہے۔ تیسرے یہ کہ وہ تہذیبی بحران جس میں یہ فضا قائم ہوتی ہے، ابھی ہمارے اوپر مسلط نہیں ہو سکا ہے۔ تو کیا ضرور ہے کہ ہم آفاقیت کا یہ مفہوم اپنے اوپر طاری کریں کہ اپنی تہذیب کو مغرب کی بے قیدیوں سے آشنا کریں، اپنے یہاں فنون لطیفہ کے مغربی تصورات رائج کریں، اپنی موسیقی کے آہنگ کو توڑ ڈالیں، اور اپنی شاعری کو اس تہذیبی و فنی بربادی کی تماشا گاہ بنا ڈالیں؟ اگر ہمارے ملک میں یہ سب کچھ ہونے بھی لگا ہے تو ہمارا کام یہ نہیں کہ اس سیلاب بلا میں بہہ جائیں بلکہ ہمارا فرض اس کا ہاتھ تھام لینا ہے۔ ہم اُردو شاعری میں کسی "ویسٹ لینڈ" کو اُبھرنے دینا نہیں چاہتے۔ کوئی ٹی۔ ایس ایلیٹ

ہمارا نمونۂ عمل نہیں ہو سکتا

آزاد نظم کے بارے میں انگریزی شاعری کے تعلق سے ایک تاریخی تنقیدی نکتہ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انگریزی میں فری ورس کے تجربے سے پہلے چار صدیوں تک بلینک ورس (نظم معرّیٰ) کی روایت بنتی رہی۔ تب جاکر کچھ لوگوں کو فری ورس (نظم آزاد) کے تجربے کی ہمت ہوئی، یعنی وہاں پابند سے آزاد نظم تک لوگ ایک ارتقا کے ذریعے پہنچے اور اس ارتقا میں ۱۶ ویں سے ۱۹ ویں صدی تک چار صدیاں لگ گئیں۔ مغربی ادب کے مقلدوں اور انگریزی کے نقالوں کو اپنے استادِ ازل کے اس ضبط و تحمل اور کاوش و ریاض کی پیروی بھی کرنی چاہیے۔ اس سلسلے میں جو لوگ نظم آزاد کے تجربے کا تاریخی سراغ عبدالحلیم شرر تک لگاتے ہیں، انہیں اپنی ادبی تاریخ کا یہ نکتہ بھی فراموش نہ کرنا چاہیے کہ شرر کے ہم عصر اور بعد والوں نے اس نام نہاد تجربے پر کوئی دھیان نہ دیا۔ ممکن ہے کہ ایسا اس لئے بھی ہوا ہو کہ خود شرر کا شاعرانہ مقام نہ اس دور میں کسی کو معلوم تھا نہ آج معلوم ہے۔ اقبال اور ان کے ہم عصروں نے تو دقیق سے دقیق اور جدید سے جدید موضوع کے لئے بھی نظم آزاد کی کوئی ضرورت کبھی بھی محسوس نہ کی، ان کی قدرتِ کلام انہیں زمین و آسمان اور بیرون و درون کے تمام کوائف کے پابند اظہار کے لئے بس کرتی تھی، ان کے ادراک کو نظم کی پابندیوں ہی میں آزادی حاصل تھی:

صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گِل بھی ہے
انہی پابندیوں میں حاصل آزادی کو تو کر لے (اقبال)

حاصل کلام یہ کہ نئے خیالات و احساسات کے اظہار کے لئے اگر وہ واقعی نئے ہوں، شوق سے تجربہ کیجئے، اگر تجربے کے بغیر بات ترقی ہو، مگر تجربے کے ساتھ ایک چیز ہوتی ہے روایت، اس کا بھی لحاظ کیجئے۔ آپ روایت میں توسیع کیجئے، مگر روایت کو تباہ نہ کیجئے، ورنہ آپ کے تجربے کی بھی کوئی روایت نہ بنے گی اور ہوگا یہ کہ ہر دس سال پر ایک تجربہ ہوگا، بالکل ایٹم بم کی طرح، اور ایک مہیب خلا پیدا ہوگا، بالکل ہیروشیما کی طرح، اور اس طرح ادب کی زندگی کا سفر ایک مہیب خلا سے دوسرے مہیب خلا میں ہوتا رہے گا، یہاں تک کہ بہت جلد خلا ہی خلا رہ جائے گا۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف تک ہماری شاعری مسلسل ایسے تجربوں کے ذریعے ترقی کرتی رہی ہے جن کی بنیاد روایت پر رہی ہے، روایت کے مضبوط پتھر پر، چنانچہ قصر شاعری کی منزلوں پر منزلیں تعمیر ہوتی رہیں اور عمارات کے استحکام میں کوئی خلل نہیں واقع ہوا۔ مستزاد مسدس، مخمس، مربع، مثلث، قطعہ، ترجیع بند، یہ سب تجربے، اضافے اور توسیعات و ترقیات ہی تھیں۔ اقبال نے اردو شاعری کے تخیلات کی سرحدوں کو انفس و آفاق کی تمام جہتوں میں بڑھا دیا، مگر ان کے تمام اجتہادات و تجربات کے باوجود اردو شاعری کے فن پر کوئی شکن نہیں پڑی اور فن شاعری کا ارتقا، عظیم ارتقا ایک ہموار راستے پر ہوتا رہا۔

ادب کی دوسری صنف افسانہ نگاری بھی اس وقت ایک بحران سے دوچار ہے۔ اس کے بھی موضوعات و اسالیب دونوں ہی خطرے

میں پڑ گئے ہیں۔ موضوعات کے سلسلے میں جہاں تک نفس موضوع کا تعلق ہے اس میں تو کسی تحدید و تعین کا سوال ہی نہیں، زمین و آسمان کا کوئی بھی موضوع افسانہ نگار کی توجہ کا مستحق ہوتا ہے، اس لئے صنفِ افسانہ کے متعلق اصل سوال موضوع کا نہیں، بلکہ موضوع کے متعلق افسانہ نگار کے انداز اور اس کے فنی برتاؤ کا ہے، یعنی ایک افسانہ نگار زندگی کے کسی موضوع کو افسانہ بنا پاتا ہے کہ نہیں، اور افسانہ بنانے کا سیدھا مفہوم ایک ہی ہے، افسانہ جس کو زیادہ ٹھیٹ لفظ میں قصہ پن کہیں گے۔ اس طرح واقعہ یہ ہے کہ موضوع کا معاملہ اسلوب سے جا ملتا ہے۔ اور یوں بھی بہ حیثیت ادب میں فکر و فن کو مربوط ہونا چاہیئے۔ تو افسانے کا اسلوب کچھ ایسا ہونا چاہیئے کہ ایک واقعہ قصہ بن سکے، اور یہ اسی صورت میں ہو سکتا ہے جب کسی سرگزشت کو اس طرح برتا اور پیش کیا جائے کہ پڑھنے والا جزئیات، مانوس جزئیات کی دلچسپی اور بیان کے فطری بہاؤ میں تھوڑی دیر کے لئے کھو جائے اور افسانے کے اختتام پر یہ محسوس کئے بغیر نہ رہے کہ اس نے اپنے گرد و پیش کی زندگی کے ایک جلوے کو بے نقاب دیکھ لیا ہے، حیات کی ایک ادا اس کے سامنے مجسّم ہو کر آگئی ہے، کائنات کی ایک کروٹ بالکل اس کے پہلو میں دکھائی پڑی ہے اور وہ حقیقت کے ایک بھید کو جان چکا ہے۔ اس افسانہ پروری کا تقاضا ہے کہ ایک طرف تو زندگی کی ٹھوس تصویریں پیش کی جائیں اور دوسری طرف زبان و بیان بالکل واضح اور شفاف ہو۔

اس اعتبار سے افسانہ نگاری کا نیا نمونہ کچھ اُمید افزا نظر نہیں آتا۔ یہاں بھی وہی مغرب بالخصوص انگریزی کی نقالی میں ایک چیز چل رہی ہے جس کو اسٹریم آف کونشس نس کہا جاتا ہے اور اس کا ترجمہ "سیلابِ شعور" سے کیا جا سکتا ہے۔ اس ٹکنیک کی خصوصیت یہ ہے کہ خیال کو بالکل آزاد چھوڑ دیا جائے، شتر بے مہار کی طرح، تاکہ یہ زمین و آسمان کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک جہاں چاہے چلا جائے اور جس گوشے کی خبر چاہے اُڑا لائے، کسی کی خلوت میں جھانکے یا کسی کے پیٹ میں اُتر جائے۔ یہ آوارہ خیالی اور بے تکلفی اور کچھ بھی ہو افسانہ نہیں ہو سکتی۔ اس کو آپ چاہیں مراقبہ کہہ لیں یا اکس رے، اور اس طرح حقیقی بھی بزرگی اور مہارت فن کا ثبوت دیں، مگر اس ہیئتِ تحریر میں قصہ ہی غائب ہے، جو جانِ افسانہ ہے، اور اگر اس بات پر جس کا ذکر سارے فسانے میں کہیں بھی نہیں مل سکے کسی بے قصور پر افسانہ نگار ہونے کی تہمت لگائی جائے تو اس کو ستم کے سوا اور کیا کہا جائے گا!؟

افسانہ نگاری کے اندر ایک اور چیز چلی ہوئی ہے، اشاریت، جس کے تحت سیدھے سیدھے ماجرا بیان کرنے کے بجائے فن کار کسی علامت یا علامات کی تشریح و تفصیل کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ انہوں نے داستانِ حیات کے ایک ٹکڑے کو بہت ہی معنے خیز بنا دیا۔ اس مقصد کے لئے دیومالاؤں کا تمثیلی استعمال کثرت کے ساتھ کیا جا رہا ہے۔ جہاں تک قصہ ہائے پارینہ کے حوالوں کا تعلق ہے اس میں کوئی مضائقہ نہیں اور

افسانے کی ایک قسم اَیلی گَری بھی ہے، فیبل بھی ہے، لیکن بات وہی افسانویت کی ہے۔ آپ وسائلِ فن کے طور پر اشارات و علامات و اساطیر جس مسالے کو بھی چاہیں استعمال کریں، مگر ان کو خام مواد کے طور پر برتنا چاہیئے اور ان کی اہمیت وسایل کی حد تک ہی ہونی چاہیئے۔ انہیں بہرحال مقصود و مطلوب کا درجہ نہیں دیا جانا چاہیئے، اصل چیز کہانی ہے اور تکمیل شدہ ڈھانچہ کہانی ہی کا ہونا چاہیئے۔ مسالے و وسائل کو آخری شکل میں افسانہ بن جانا چاہیئے، اس طرح کہ قاری کی توجہ قصّے میں جذب ہو جائے، بجائے اس کے کہ وہ علامات و اساطیر کی بھول بھلیاں میں بھٹکتی پھرے اور اس کے پلّے بجائے کہانی کے کچھ حل طلب معمّے پڑ جائیں، اور اگر کسی افسانے نے قارئین کو قصّے کی جگہ صرف اشارات دے دیئے تو اس کو ہم علم و حکمت اور تصوف و فلسفہ کا ایک ذخیرہ تو شاید تسلیم کر لیں، مگر بہ سلامتیٔ ذوق اس کو افسانہ تسلیم کرنے کے لئے ہرگز تیار نہ ہوں گے۔

سیلانِ شعور اور اشاریت کے میلانات نے ایک ستم اور یہ کیا ہے کہ ماجرا (پلاٹ) کی فنی اہمیت کو کم کر دیا ہے اور اس وقت بے ماجرا (پلاٹ لسں) افسانوں کا بھی ایک رجحان چل نکلا ہے اس قماش کے افسانے شاعری میں نظم آزاد کی نظیر ہیں، یعنی ان کے اندر فن کا بنیادی ستون ہی غائب ہے اور یہ افسانہ نہیں نفیِ افسانہ کا حکم رکھتے ہیں بغیر ماجرا کہانی ویسی ہی ہے جیسے بے قافیہ و ردیف بلکہ بے وزن شعر، اس کو افسانہ کہنا ایک تکلّف کر دیا ایک شاعرانہ مبالغہ

ہے۔ جب ماجرا ہی نہیں تو افسانہ کیا؟ اس کو انشائیہ کیوں نہ کہئے؟

افسانے کی ایک اور جھول آج کل ڈھیلی ہو رہی ہے اور وہ ہے وحدتوں کا نظام۔ اس سلسلے میں میں سمجھتا ہوں کہ وحدتوں کی سخت گیر پابندی بہت ضروری نہیں، اس میں ڈھیل کی پوری گنجائش ہے۔ اس بنیادی شرط کے ساتھ کہ وحدتوں میں جو بھی تصرف ہو، افسانے کا وحدانی تاثر بہرحال قائم رہے، ایک افسانے میں حیات کے ایک ہی جلوے کی نقاب کشائی ہو، یہ نہ ہو کہ ایک افسانہ داستانِ امیر حمزہ یا طلسم ہوش ربا کے متنوع اثرات کا ایک مختصر نمونہ بن جائے، ورنہ اس کے لئے بجائے مختصر افسانہ کے کوئی اور نام تجویز کرنا پڑے گا۔

افسانے کی بالیدہ ترشکل ناول کے متعلق کئی ایک باتیں وہی کہی جا سکتی ہیں جو افسانے کے بارے میں کہی جا چکیں۔ ان کے علاوہ اردو ناول کے متعلق ایک عام بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں فنی اوصاف کے حامل ناول اتنے کم لکھے گئے ہیں کہ اس صنف کے معیار و اقدار کی تعین ذرا دشوار ہے۔ پھر بھی حالیہ برسوں میں جو چند اہم کوششیں سامنے آئی ہیں ان کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے ادب میں ناول کا مسئلہ افسانے سے کم پیچیدہ نہیں۔ قرۃ العین نے "آگ کا دریا" لکھا جس میں سارا زور فلسفہ طرازی اور اساطیر آفرینی پر ہے اور جس کی ٹکنیک وہی سیلابِ شعور ہے۔ اس کو میں اپنے ملک کی ایک دلچسپ فلسفیانہ بلکہ اساطیری سرگذشت کہہ سکتا ہوں،

مگر اس کو ایک ناولِ کامل کہنے میں مجھے بہت تامل ہے، اور اگر اس کو اُردو کا عظیم ترین ناول بعض حلقوں میں کہا جاتا ہے، تو اس کا ایک ہی مطلب ہے، وہ یہ کہ اُردو میں ناول نگاری کی سطح ابھی اتنی نیچی ہے کہ "آگ کا دریا" جیسی تخلیق ہی عظیم ترین ہے، اسی عظیم ترین ناول کی ایک خام نقل جمیلہ ہاشمی کی "تلاش بہاراں" ہے، جس کی سب سے بڑی خوبی اس کا طول ہے۔ اس کے علاوہ کیس حسرتیں اور تمنائیں ہیں اور کچھ نیم فلسفیانہ تفکرات۔ ان دونوں ناولوں کے احساسات ہی کو عبداللہ حسین نے "اداس نسلیں" میں اپنے طور پر منعکس کیا، اس اہم فرق کے ساتھ کہ انہوں نے سیلان شعور کے بجائے اپنے ناول کو ایک مستحکم و منضبط پلاٹ پر استوار کیا اور اس طرح ماجرا کی پوری دل چسپی برقرار رکھی۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ ناول اپنے پیش روؤں سے بہتر ہے، اگرچہ اس کی فکر بہت معمولی ہے اور اس کے احساسات میں بھی دوسرے ناولوں کی بازگشت ہے۔ شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی" بس دلچسپ واقعات کا ایک تسلسل ہے، جس میں قصے کی معمولی دل چسپی کے علاوہ کوئی دوسرا کمال ظاہر نہیں ہو سکا ہے۔ ان سب ناولوں کی ایک مشترکہ خصوصیت قنوطیت اور تشاؤم ہے۔ ان کے افق پر ہر دم بس نا رنگی پرچھائی رہتی ہے اور انسانیت کے تمام قافلوں کا سفر اندھیرے ہی اندھیرے ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی کا یہ مطالعہ بالکل یک طرفہ اور سراسر ناقص ہے۔ اس میں حقیقت

وصداقت کا فقدان ہے اور اس سے فن کا ایک یکسر غیر متوازن تصور دیا جاتا ہے۔

ڈرامانگاری ہمارے ادب میں سب سے کم مقدار اور نابالغ صنف ہے۔ اس کے نمونوں کا کیف و کم ابھی اس قابل نہیں ہوا ہے کہ اس پر کوئی باضابطہ تنقید کی جائے۔ یہ صنف ابھی زیر تعمیر ہے۔ اس لئے اس کے رجحانات و تصورات پر بحث قبل از وقت ہوگی۔

انشائیہ نگاری کا مسئلہ بھی ڈرامانگاری ہی کی مانند ہے۔ رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری نے جہاں اس صنف کو چھوڑا تھا، اس سے آگے ایک قدم بھی نہیں بڑھایا جاسکا بلکہ قدم بہ قدم کی بھی بات نہیں ہوسکی۔ طنز و مزاح کے سلسلے میں البتہ کچھ کوششیں قابلِ لحاظ قسم کی ہوئی ہیں۔ احمد جمال پاشا، تخلص بھوپالی اور ملا ابن العرب مکی نے نثر میں طنز و مزاح کے کچھ اچھے پھول کھلائے ہیں، مگر پھر بھی معاملہ شوکت تھانوی اور انجم مانپوری سے آگے نہیں بڑھ سکا بلکہ ابھی ان کے برابر بھی نہیں ہے۔ ہاں نظم میں ضرور اکبر الہ آبادی کی عظیم روایت میں کچھ توسیع ہوئی ہے۔ اس توسیع کے سلسلے میں سرِ فہرست نام رضا نقوی واہی کا ہے۔

دورِ جدید کی اردو تنقید اصنافِ ادب کی ابتری کی عکاس ہے۔ نصف صدی پیش تر تنقید میں مارکسی اور پھر نفسیاتی تجزیے کا بازار گرم تھا۔ یقیناً یہ دونوں مکاتبِ تنقید بے حد ناقص تھے اور

انہوں نے تنقید کے نام پر معاشیاتی سیاست اور ہرفضانہ جنسیت کو فروغ دیا اور ادبی تخلیقات کے منحرف تجربے پیش کئے۔ ایک نے فنِ لطیف میں مادی جنگ و جدل کے نفوذ کی کوشش کی اور دوسرے نے لاشعور کی الجھنیں ڈالیں۔ مارکسیت ہو یا فرائیڈیت، ان کے ذریعے آدمی کے مفادات یا اعصاب کا مطالعہ تو کسی نہ کسی رنگ میں ہو سکتا ہے، مگر سوچنے کی بات یہ ہے کہ انسانی زندگی میں صرف مفادات و اعصاب ہی تو سب کچھ نہیں اور نہ درحقیقت ایسا ہے کہ یہ چیزیں وجودِ انسانی کے اعلیٰ ترین عناصر ہوں، بلکہ اعلیٰ انسانیت کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ دونوں ہی چیزیں آدمی کی کمزوریاں ہیں، لہذا کسی فن کا مطالعہ کمزوریوں کی بنیاد پر کرنا یکسر غیر منطقی اور غیر علمی ہے، الا یہ کہ مقصد کمزوریوں کو استعمال کرنا ہو۔ زیادہ سے زیادہ مارکس کے معاشی نقطۂ نظر اور فرائڈ اور اس کے رفقاء و تلامذہ کے نفسیاتی نقطۂ نظر کو ادبی مطالعے کے خام مواد کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے، وہ بھی صرف ان کے موضوعات کے عمومی مضمرات کی حد تک اور ایک بہتر و برتر، کامل و اکمل نقطۂ نظر کے ماتحت۔ بہر حال، مارکسیت اور فرائیڈیت کی لہریں جدید ادب کے صرف ایک طبقے میں اب تک چل رہی ہیں۔ ان کے علاوہ اور ان سے کچھ زیادہ رائج اور تازہ تر رجحانات وہ ہیں جو سرے سے کسی ضابطۂ فکر اور نظامِ تخیل کو مانتے ہی نہیں، بلکہ ان کا مابہ الامتیاز ایک قسم کی بے فکری اور بے خیالی ہے۔ چنانچہ یہ رجحانات زیادہ تر شخصی تاثرات اور لفظی

موشگافیوں پر زور دیتے ہیں اور اس معاملے میں بھی اس رجحان کے حاملین کے یہاں کسی ہم آہنگی اور اصول پسندی کا سراغ نہیں ملتا، چنانچہ ان کی تنقیدوں میں کسی معیارِ نقد و نظر کا فقدان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ صرف رائیں اور فتوے صادر کرتے ہیں، القاب و خطابات عطا کرتے، نعرے لگاتے، فقرے چست کرتے اور پھبتیاں کستے ہیں۔ ان لوگوں کی ایک اور علت بے موقع، بے محل، غیر ملکی ادبا و مفکرین کی تشریحات کبھی باحوالہ اور کبھی بے حوالہ پیش کرنا ہے۔ اسی طرح یہ حضرات اپنی بحثوں میں دلیلیں، منطقی دلیلیں دینے کی بجائے محض حجت یا ہٹ میں دلیل (یہ یائے مجہول) کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سطحی اور یکسر غیر علمی انداز کو تنقید نہیں کہا جا سکتا، اس میں نہ تو مطالعے کی وسعت ہے، نہ تفکر کی گہرائی اور نہ دانش وری کا توازن، جو تنقید کے ضروری خصائص ہیں۔ لہٰذا اس نام نہاد تنقید کو ہم زیادہ سے زیادہ تبصرہ کہہ سکتے ہیں، یا پھر نکتہ چینی کہیے، اور وہ بھی تیسرے درجے کا تبصرہ اور نکتہ چینی، جس کا مقصد علم و ادب کے ساتھ ہولی کھیلنے کے سوا کچھ بھی نہیں۔

یہ ہے جدید ادبی مسائل کا ایک مختصر اور عمومی جائزہ۔ میں نے اس جائزے میں خاص کر اپنے جدید ادب کی دکھتی رگوں کو چھیڑا ہے۔ تاکہ اہلِ نظر صورتِ حال کی نزاکتوں سے پوری طرح آگاہ ہو کر آج ادب کی ہر صنف میں منفی اور تخریبی میلانات سے بچ کر مثبت اور

تعمیری خطوط پر ذوق و شعور کی پرورش کا سامان کریں۔ میں یہ مانتا ہوں کہ:

جو تھا نہیں ہے، جو ہے نہ ہوگا، یہی ہے اک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

لیکن میں ساتھ ہی یہ بھی منوانا چاہتا ہوں کہ:

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصۂ جدید و قدیم

اس پوری بحث کا خلاصہ اور منشا میرے نزدیک یہ ہے کہ ادب کی سالمیت اور فروغ اشتراکیت اور جدیدیت کسی کی بھی انتہا پسندی میں نہیں ہے، بلکہ اس کے لئے ایک اعتدال اور توازن درکار ہے۔ فکر و فن، مواد و ہیئت، موضوع و اسلوب اور اندازِ نظر و ابلاغ کا توازن۔ یہ توازن جس طرح بھی بروئے کار آئے ہمیں اسے تلاش اور حاصل کرنا ہے۔ یہ توازن اس وقت پوری دنیا کے ادب میں مفقود ہے۔ لہذا اردو ادب کو یہ چشمہ اپنی ہی زمین کھود کر نکالنا ہے۔ اس کے لئے دیارِ غیر کی دریوزہ گری لاحاصل ہے۔

فیض کی شاعری

فیض کی سب سے بڑی خصوصیت ان کی جدیدیت* ہے۔ یہ بات دیکھنے میں بہت معمولی ہے۔ لیکن اس کے مضمرات سے آگاہی اتنی ہی کم ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدیدیت فیض کا کوئی سوچا سمجھا ہوا مسلک نہیں، یہ ان کا فطری مزاج ہے، انہوں نے اپنے زمانے کے عناصر کو جذب کر لیا ہے، آج کے آدمی کی پیچیدہ نفسیات کا واضح عکس فیض کے کلام میں ملتا ہے۔ اس کے اعصاب و اعضا کی تمام دھڑکنیں اس میں مترنم ہیں، یہ اردو شاعری میں عصر حاضر کا ارغنوں بن گیا ہے۔

جدید ذہن، فیض جس کی ترجمانی کرتے ہیں، بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرا، یعنی دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ، جب ایک خلفشار کا درد اور دوسرے کا اندیشہ لوگوں کے حواس پر طاری تھا اور خطرات کی دھوپ سے تلملاتے ہوئے انسان ہلکے سے ہلکے سائے کی طرف لپک رہے تھے۔ اپنی بیچارگی کا احساس اور

---

* یہ مضمون لکھا گیا تھا اس وقت یہ لفظ مروجہ معنی میں کم ہی استعمال ہوتا تھا۔ ع۔م

سہاروں کی جستجو شدید تھی، گردوپیش کی غیر یقینی کیفیت نے
پناہ گاہوں کی تلاش پر مجبور کر دیا تھا۔ گزشتہ پر دلافگی، موجود
سے ناآسودگی اور آئندہ کے لیے حسرت، جدید انسان کا
ذہنی سرمایہ یہی کچھ تھا۔ دوسری جانب، حالات کی کرب ناکیوں
سے نجات کی فکر بھی لاحق تھی۔ رائج نظام حیات کی برہمی اور
فرسودگی کا احساس بہت شدید تھا۔ تلافی مافات کے لیے نئے نظام
کی طلب بھی ویسی ہی تھی۔ لیکن سیاسی شعور کی یہ ساری تڑپ ایک
خلا میں تھی۔ کوئی ایسا صحیح نظام اجاگر نہیں تھا جو سرمایہ داری
اور جمہوریت کے نقائص کی تلافی کر سکے۔ مگر قدرت کے کارخانے
میں خلا محال ہے۔ خانۂ خالی میں کوئی نہ کوئی بیٹھ ہی جاتا ہے۔ نتیجۃً
اشتراکیت کا نیا نعرہ پس ماندہ ممالک کے نوجوانوں کو بہت
پسند آیا۔ چنانچہ اس دور کے گشتہ کام ذہن کی جو قماش بنی وہ
مارکس کی اشتمالیت کے ساتھ ہی ساتھ فرائڈ کی جنسیت سے بھی مرکب
تھی۔ اس لئے کہ اشتراکیت کا مطمح نظر صرف جسم کی سیرابی ہے۔
چنانچہ روح کی شادابی کے لئے لوگ جنس کی نفسیاتی تسکین کی
طرف مائل ہوئے۔ حالانکہ جنس بھی درحقیقت ویسی ہی مادی ہے
جیسے غذا، لباس اور مکان، لیکن اشتراکیت پسند معاشی
آسودگی کے ساتھ نفسیاتی تسکین کے آگے سوچنے سے قاصر تھے۔
نفس ان کے نزدیک اعصاب سے کوئی مختلف چیز ہی نہیں۔
یہی سبب ہے کہ اشتراکی نظام میں زندگی کا ایک خانہ، اہم ترین

خانہ ہمیشہ خالی رہتا ہے۔ اور اپنے آرزومندوں کے دل میں مستقل داغِ تمنا چھوڑ دیتا ہے۔

اس سیاسی پس منظر میں، اصل قابلِ لحاظ چیز درد و داغ و جستجو و آرزو کی وہ کیفیت ہے جو قلب و روح میں جاگزیں ہو گئی۔ انسان کی شخصیت سالم نہیں رہی، اس میں انقسام اور انتشار پیدا ہو گیا۔ محرومیوں اور نا آسودگیوں نے ہر دل کو محشرِ آرزو کر دیا۔ ہزاروں خواہشیں اور تمنائیں سینے میں دبی، دبی سسکنے لگیں۔ اس صورت حال کا لازمی نتیجہ ذہنوں میں رومانی اور انقلابی کا امتزاج تھا۔ شکست خوردہ شعور ایک طرف طاؤس و رباب کی جانب لپک رہا تھا تو دوسری طرف شمشیر و سناں کے تخیل کو بھی چھوڑنا نہیں چاہتا تھا۔ پہلی صورت باعثِ تسکین تھی تو دوسری نجات کے لیے ضروری معلوم ہوتی تھی۔ عقل دار کی طرف بلاتی تھی، تو دل کوئے یار میں بسا ہوا تھا۔ دماغ و دل، جذبہ و فکر میں کشمکش بپا تھی۔ غمِ عشق اور غمِ روزگار کی یہ پیہم آویزش ہماری نسل کے نمائندہ شاعر فیض کے یہاں بے حد نمایاں ہے۔ ان کے کلام میں رومان و انقلاب کی چاندنی اور دھوپ ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔

دل کے ایواں میں لئے گل شدہ شمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے
حسنِ محبوب کے سیال تصوّر کی طرح

اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے

عنایت سود و زیاں، صورت آغاز و مآل
وہی بے سود تجسس وہی بے کار سوال
مضمحل ساعت امروز کی بے رنگی سے
یاد ماضی سے غمیں، دہشت فردا سے نڈھال

تشنہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں
اور اک الجھی ہوئی موہوم سی درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس، چاک گریباں کی تلاش

(ہم لوگ)

محبت و سیاست کی یہ کشاکش فیض کے تمام ہم مشربوں میں پائی جاتی ہے (اسی لئے ترقی پسند تحریک انقلابی سے زیادہ رومانی محسوس ہوتی ہے) بہرحال، اس کشمکش کا بہترین اشاریہ مجروح سلطانپوری کا یہ شعر ہے:

جنونِ دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

فیض بھی دعوی کرتے ہیں۔

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

انہوں نے دو عشق کے عنوان سے "ساقی گل فام" اور "لیلائے وطن" باری باری دونوں کے ساتھ اپنی والہانہ شیفتگی کا یہ جرأت مندانہ اظہار بھی کیا ہے۔

اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

لیکن اس دعوے کی دلیل میں فیض کے یہاں کوئی واضح اور قطعی ارتکاز، ذات سے جماعت تک نہیں ملتا۔ ان کا ذہن اس معاملے میں یکسو نہیں۔ ان کا شعور تاملات و تذبذبات کی آماجگاہ ہے وہ ہنوز فیصلہ نہیں کر پائے ہیں کہ ان کی صحیح سمت اور راہ کیا ہے ــــــ جسم کے دل آویز خطوط یا زمانے کے دکھ؟ وہ بار بار جاناں کو چھوڑ کر دوراں کی طرف بڑھتے ہیں لیکن نہ صرف یہ کہ مڑ مڑ کر دیکھتے جاتے ہیں بلکہ پلٹ بھی پڑتے ہیں، پھر بڑھتے ہیں اور پھر پلٹتے ہیں۔ .... چنانچہ ان کی شاعری ٹوٹے پھوٹے پیمانوں کا ایک ڈھیر ہے:

"جام مرا توبہ شکن، توبہ مری جام شکن"

"مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ"

اس بتدریج ختم ہوتی ہے:

اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا
مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

پھر موضوع سخن یوں متعین ہوتا ہے:

یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

رومان اور انقلاب کی یہ آویزش پہلے مجموعۂ کلام "نقش فریادی" تک محدود نہیں۔ دوسرے مجموعے "دست صبا" کے اوائل اور تیسرے مجموعے "زنداں نامہ" کے اواخر تک یہ کشاکش چلی گئی ہے۔ فرق صرف اس قدر واقع ہوا ہے کہ اب دو مستقل نظمیں ایک دوسرے کی مخالف نہیں ملتیں، ایک ہی نظم کے اندر دو مخالف میلانات ملتے ہیں، اسی طرح کہ شاعر کی زبان انقلاب وانقلاب کا نعرہ لگا رہی ہے لیکن ذہن دل رومانیت کی طرف کھنچ رہا ہے۔ "میرے ہمدم، میرے دوست" کا موضوع تو یہ ہے:

نغمہ جراح نہیں، مونس وغمخوار سہی
گیت نشتر تو نہیں، مرہم آزار سہی
تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا

لیکن شعور میں پیوست کچھ اس قسم کے جذبات ہیں:

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت میں پگھل جاتے ہیں
کیسے اک چہرے کے ٹھہرے ہوئے مانوس نقوش
دیکھتے دیکھتے یک لخت بدل جاتے ہیں
کس طرح عارضِ محبوب کا شفاف بلور
یک بیک بادۂ احمر سے دہک جاتا ہے
کیسے گلچیں کے لئے جھکتی ہے خود شاخِ گلاب
کس طرح رات کا ایوان مہک جاتا ہے

یہ گہری لذتیت، "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" کا بھی مرکز ثقل ہے:

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے
سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی لپکتی رہی
تیری زلفوں کی مستی برستی رہی
تیرے ہاتھوں کی چاندی دمکتی رہی

گرچہ عزم یوں ہے:

کس کو شکوہ ہے گر شوق کے سلسلے
ہجر کی قتل گاہوں سے سب جا ملے

ایسی نظموں میں رومان اور انقلاب کی باہمی نسبت تشبیب اور گریز کی نہیں، دراصل رومانی تشبیب کی صدائے بازگشت انقلابی گریز پر ایسی محیط رہتی ہے کہ گریز کے الفاظ جیسے ہی ختم ہوتے ہیں، تشبیب کے معانی از سر نو حافظے پر آ جاگر ہو جاتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ "ہونٹوں کی لالی"، "زلفوں کی مستی"، "ہاتھوں کی چاندی" کے شوخ نقوش کے اوپر "ہجر" اور "قتل گاہوں" کے عکس جم نہیں پاتے۔ فیض کے دل میں یہ پھانس کھٹکتی رہی۔

آہ میں اور تیری چاہ نہیں!
اس تصنع سے تھک گیا ہوں میں

("پیامِ تجدید" نقشِ فریادی)

فیض کے اجتماعی شعور میں الجھن اور تضاد کا سرچشمہ ان کے نصب العین کی مادیت ہے۔ ان کے پیشِ نظر زندگی کا منتہائے مقصود جسم کی راحت اور حواس کی تسکین ہے، چنانچہ انقلاب اسی رومانی مقصد کے حصول کا وسیلہ ہے۔ غمِ روزگار، وصالِ محبوب کی راہ میں رقیب بن کر حائل ہو گیا ہے۔ عاشق اس سے جلد از جلد نپٹ کر اپنی عشرتوں کے لئے فارغ ہو جانا چاہتا ہے۔ لیکن ایسے زبردست رقیب سے پنجہ کشی کے لئے ہمہ وقتی جد و جہد درکار ہے، جس کا عرصہ کافی طویل ہو سکتا ہے۔ عاشقِ بیتاب کو اتنے طویل انتظار کا تصور ہی جانکاہ

محسوس ہوتا ہے قدرتی طور پر دردِ فراق اور آرزوئے وصال کے درمیان کشمکش پیدا ہو جاتی ہے۔ جہاں مجنوں دوگونہ عذاب میں مبتلا ہے، لب اور صلیب کے بیچ وہ معلق ہو جاتی ہے، کبھی ادھر اور کبھی ادھر۔ "چند روز اور مری جاں" فیض کی اس ذہنی چپقلش کی قطعی نشان دہی کرتی ہے۔

دل کی بے سود تڑپ، جسم کی مایوس پکار
چند روز اور مری جاں! فقط چند ہی روز

اس بے سود تڑپ اور مایوس پکار سے آگے اگر فیض دیکھ پاتے تو غم زمانہ اور غم کائنات کے درمیان تفریق اور تضاد کے بجائے تطبیق اور تعاون کی ایک واضح صورت انھیں میسر آجاتی۔ جسمانی تمناؤں کے بجائے اگر وہ روحانی ولولوں سے سرشار ہوتے تو انھیں غم روزگار، غم عشق سے کم دل کش نہیں معلوم ہوتا۔ قرار انھیں غم روزگار ہی میں مل جاتا، اور کسی دوسری جانب مڑ کر دیکھنے کی ہوس ختم ہو جاتی۔ ایسی صورت میں ذات اور کائنات کا درد و لطف ایک ہو جاتا۔

ان تحفظات کے بعد یہ کہنا چاہیے کہ فیض کی شاعری کا رومانی پہلو نہایت دل آویز ہے۔ اس وقت وہ اردو کی عشقیہ روایت کے واحد امین ہیں۔ گوشت پوست کے معشوق (بلکہ معشوقہ) کی دل فریب اداؤں کا محسوس و معتبر بیان جس لطافت کے ساتھ ان کے یہاں ملتا ہے، اس کی مثال ہم عصر شعرا میں نہیں ملتی، جب کہ

اتنا واضح اور خیال انگیز بیان قبل کے شعراء کے یہاں مفقود ہے۔
بہرحال اس تہذیب رسم عاشقی کی روایت کو جو مومن سے حسرت تک آئی تھی فیض نے سنبھالنے اور بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ ویسے تو محبت کا مجرد تصور ہر شاعر کے پیش نگاہ ہوتا ہے، لیکن ایک محبوب کا مجسم تخیل، مومن، حسرت اور فیض تک محدود ہے۔ ان ہی فن کاروں نے بنت حوا کے جسمانی نقوش کی شاعرانہ تصویر کشی کی ہے۔ ہمارے عہد میں اختر شیرانی اور ایک سطح پر ساحر لدھیانوی کی عورت سے دلچسپی بہت معروف ہے، لیکن یہ حضرات صرف عورت کے تصور میں نغمہ سنج ہیں۔ گوشت پوست کی زندہ عورت ان کے کلام میں داخل نہیں ہو پائی ہے۔ فراق گورکھپوری بیشک عورت کی جسمانیت میں ڈوبے ہوئے ہیں لیکن وہ مریضانہ حد تک سطحی ہیں، اور جرأت و مصحفی کی طرح معاملہ بندی پر اتر آتے ہیں، دوسری بات یہ ہے کہ فراق کا عشق عورت پر مرکوز نہیں، یہ کچھ غیر فطری سمتوں میں بھی منحرف ہے۔ ان وجوہ سے انہیں تہذیب رسم عاشقی کی روایت میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔
فیض وصال کے شاعر ہیں، اگرچہ فراق کے موڈ میں رہتے ہیں۔ ان کے نقوش کلام پر فراق کے حرمان و یاس کا دھندلکا نہیں، وصال کی شادکامی اور نشاط کی آب و تاب ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ ان کا عشق بہت لطیف اور عمیق ہے، یہ محض ان کا شاعرانہ تخیل نہیں، انسانی جذبہ بن گیا ہے، ان کے مزاج اور رگ رگ میں بسا ہوا

ہے۔ ایسا اس لئے بھی ہے کہ فیض کے فن میں جو اسی ہی کا غالب دخل ہے، اگرچہ یہ حواس وحشی نہیں تربیت یافتہ ہیں۔ فیض ایک باذوق جمال پسند ہیں۔ نسائی حسن ان کے اعصاب پر سوار ضرور ہے، لیکن یہ خارج سے ہیجان انگیز ہونے کے بجائے داخلی طور پر اس درجہ جاگزیں ہے کہ تاثر میں انتشار نہیں پیدا ہوتا، ایک جمی ہوئی، ٹھہری ہوئی کیفیت رہتی ہے۔ یہ ایپیقوریت ہے، جس میں کیف آگیں لطف ضبط اور سلیقے سے پیدا ہوتا ہے۔ ایسی حسن پرستی، بوالہوسی سے ذرا بلند، آمیزش وہ اہل نظر کی طرف مائل ہے۔

عاشقی میں اسی رچاؤ کا فیض ہے کہ شاعر کا عشق پھیل کر پوری کائنات پر طاری ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے اثر میں مناظرِ فطرت کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ فطرت کے حسین مظاہر محبت کا صرف پس منظر نہیں ہوتے، تبھی محرک بھی ہو جاتے ہیں، ایک دلکش فضا تمام تر عشقیہ استعارات سے تیار کی جاتی ہے، ایسی فضا میں لامحالہ دردِ عشق جاگتا ہے اور تمنائے وصال کے اشارے خودبخود ابھر جاتے ہیں۔ اس عالم میں زندگی بڑی حسین نظر آنے لگتی ہے، لیکن کیف کی تکمیل کے لئے ایک بے نام سی خلش، مبہم سی آرزو بھی ستانے لگتی ہے، کچھ اَن کہے حرف چپکے سے دل میں رینگ جاتے ہیں، جب نظر مناظر پر تھکی معلوم ہوتی ہے، ایک زخمی نگاہ کسی کو ڈھونڈتی محسوس ہوتی ہے۔ مجسم عشق کے اس وفور کا لازمی نتیجہ ایک دائمی تشنگی

کا احساس ہے۔ فیض کا تصور وصال سے ایسا مجبور ہے کہ انتہائے کار زندگی کی کسک پیدا ہو جاتی ہے۔ شیریں لذتیت کا خمار ہمیشہ چڑھا نہیں رہ سکتا۔ خمیازہ اس کا قدرتی ردعمل ہے۔ ناآسودگی اور بے تابی کے احساسات اسی لئے فیض کے یہاں وافر ہیں۔ ان کی دردمندی نامرادی کا نتیجہ نہیں، شادکامی کا ثمر ہے۔ اس لئے اس میں تلخی نہیں، صرف حسرت ہے۔ فیض ایک خیالی مجبور ہیں، اس معاملے میں ان کا حال غالب جیسا ہے:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

فیض انتہائی گرسنۂ جمال ہیں، وہ دنیا کا سارا حسن اپنے دامن میں سمیٹ لینا چاہتے ہیں:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں

کلامِ فیض کی مستی و رعنائی اور پرکیف درد کا راز یہی ہے۔

فیض کا یہ تصورِ عشق یوں تو ان کی ہر تخلیق میں رونما ہے لیکن نمونے کے طور پر درج ذیل نظموں کا حوالہ کافی ہوگا: سرودِ شبانہ ا و ۲، نذر، نقشِ نجوم، تین منظر، تنہائی، تمہارے حسن کے نام، زندگی کی ایک شام، اے حبیبِ عنبر دست۔

اسی طرح فیض کی شاعری کا انقلابی پہلو بھی خاصا اہم ہے۔ ان کی نظم رقیب سے کتنی ہی جذباتی کیوں نہ ہو اس کے یہ اشعار توجہ کش ہیں:

ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کو سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکوں
عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرماں کے، دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخِ زرد کے معنی سیکھے

اس طرح فیض کے یہاں، اُلجھا ہوا سہی، انفرادیت سے اجتماعیت تک ایک ارتقا ہے، غمِ ذات بڑھ کر غمِ کائنات ہو جاتا ہے۔ فیض کسی نظریۂ زندگی کے حامل اور نظامِ حیات کے قائل ہوں، ان کی اجتماعی بصیرت اور احساسِ ذمہ داری لائقِ تحسین ہے۔

"مجھے کہنا صرف یہ تھا کہ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک اور اس جدوجہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی ہی کا تقاضا نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔ فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔ یہ تقاضا ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اس لئے طالبِ فن کے مجاہدے کا کوئی نروان نہیں۔ اس کا فن ایک دائمی کوشش ہے اور مستقل کاوش......"

(ابتدائیہ دستِ صبا)

ایک مبہم سرخی سے قطعِ نظر، ظلم سے تنفر، مظلوم کے ساتھ ہمدردی، بہتر زندگی کی تعمیر کا جذبہ، جذبے کی تکمیل کے لئے جرأت، ایثار،

استقلال جیسے اوصاف کی تربیت ـــــ یہ قیمتی عناصر فیض کی انسان دوستی کے متعلق کوئی شک نہیں رہنے دیتے۔ واضح ہوتا ہے کہ فیض کتنے ہی بڑے جمال پسند اور فن کار ہوں، فکر و نظر اور اخلاقی حس سے عاری نہیں، زندگی کے حقائق سے فرار کی بجائے ان کی طرف بڑھنے کا حوصلہ رکھتے ہیں، بڑی بات یہ ہے کہ فیض کا یہ سیاسی شعور قومی حدود میں محصور نہیں، آفاقی ہے۔ وہ دور دیسوں کے واقعات سے ویسے ہی متاثر ہوتے ہیں، جیسے اپنے وطن کے حالات سے۔ ان کا قبلہ روس ہو یا چین۔ قید مقامی سے بالا ہے۔ وہ ایک نظریاتی اصول پسندی اور ایک قسم کی انسانی اخلاقیات کے علم بردار ہیں اور خوبی، جو انہیں اپنے ہم خیالوں سے بھی ممتاز کرتی ہے، یہ ہے کہ وہ پارٹی کی تنگ نائے میں بالکل بند نہیں، ذرا وسیع النظر ہیں، اگرچہ ان کا نقطۂ نظر معاشی ہے اور وہ مفلس و مالدار کی تمیز و تفریق بھی کرتے ہیں۔ اس محدود نظری کے باوجود، ان کی انسانی ہمدردیوں کا جو انداز اشعار میں رونما ہوا ہے وہ مخلصانہ ہے۔ بہرحال، انسانیت کو طبقات میں بانٹ کر ان کے درمیان گرم یا سرد جنگ کا تصور انسانیت عامہ کے لیے کچھ امید افزا نہیں۔ اصلاح و ارتقا کی بنیاد کش مکش پر نہیں، تعاون پر استوار ہوتی اور پائیدار رہ سکتی ہے۔ انسانی بہبود پیکار سے روبعمل نہیں ہو سکتی، اس کے لیے خلق خدا کے تمام افراد اور طبقات کے درمیان بلا تمیز اخوت و محبت درکار ہے۔ فیض اسی

حقیقت کے گرچہ رمز شناس نہیں، "مطلق الحکم شیرازۂ اسباب" کے خلاف ان کے ردعمل میں شدت کے باوجود تلخی کا احساس عموماً کم ہوتا ہے۔ ایک ایسے حساس شخص کے یہاں یہ بات غیر معمولی وقار کی مظہر جو عمر عزیز کے کئی سال زندانوں میں گنوا چکا ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ چند مستثنیات کو چھوڑ کر، فیض بڑی اولوالعزم سنجیدگی کا ثبوت دیتے ہیں:

منظور یہ تلخی، یہ ستم ہم کو گوارا
دم ہے تو مداوائے الم کرتے رہیں گے
برق سو بار گرے خانہ کہ لی
رونق خاکِ آشیاں ہے وہی

فیض کی سیاسی شعور کی نمائندہ نظمیں یہ ہیں۔ "سوچ" "کتے" "اے دلِ بیتاب ٹھہر" "سیاسی لیڈر کے نام" "صبح آزادی" "ایرانی طلبا کے نام" "نثار میں تیری گلیوں پہ" "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" "ملاقات" "اے روشنیوں کے شہر" "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" "دو دریچہ" "یہ فصل امیدوں کی ہمدم"۔

فیض کی سیاست محبت گزیدہ ہے، ٹھیک جس طرح ان کی محبت سیاست گزیدہ ہے۔ ان دو عشقوں کے میل تال سے جو گنگا جمنی کیفیت بروئے کار آتی ہے وہ جدید ذہن کا اشاریہ ہے۔ مخلوط معاشرت، سینما اور رقص و سرود کی کثرت کے باعث آج کا نوجوان طبعی طور پر رومان زدہ واقع ہوا ہے، لیکن سنگین حالات کا

فشار اسے انقلاب پر بھی ابھارتا ہے:

چناں قحط سالے شد اندر دمشق کہ یاراں فراموش کردند عشق

چنانچہ کبھی تو وہ یہ سوچتا ہے:

راہ طلب آسان ہوئی ہے زلف و مژہ کے سائے سائے
(جگر)

اور کبھی یوں پکار اٹھتا ہے:

میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب (جوش)

اقبال نے اس دور کے آغاز ہی پر کہہ دیا تھا:

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اور اس کے ساتھ تنبیہ بھی کی تھی:

جب تک نہ زندگی کے حقائق پہ ہو نظر
تیرا زجاج ہو نہ سکے گا حریف سنگ

نئی نسل سماجی احوال کے سبب عورت کو تو اپنے دوش شعور سے اُتار نہ سکی لیکن اس کو یہ احساس ضرور ہو گیا کہ

شیشیں کا مسیحا کوئی نہیں

فیض کی شاعری میں گہری انسانیت کے ساتھ، یہ احساس نہایت شدت کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ انھوں نے محبت اور سیاست کو ایسا شیر و شکر کیا ہے کہ اس آمیزے کی دو آتشہ چاشنی آج کے انسان کے کام و دہن کو بے اختیار اپیل کرتی ہے۔ فیض کبھی ہی فقیہانہ باتیں کریں،

، ان کا ہمیشہ زاہدانہ ہوتا ہے۔ کبھی قیامت کا ذکر چھڑے، بات پہنچے گی محبوب کی جوانی تک، عشق کی کسی حقیقت کا بیان ہو، مرکزِ حوالہ حسن ہی کی ذات ہو گی:

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہو گی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پہ بکھر گئی ہو گی

(نثار تیری گلیوں پہ)

فیض کا فن چونکہ ان کے ہی مزاج کا آئینہ دار ہے۔ اس لئے اس کا رنگ بہت شوخ ہے، لیکن آہنگ اتنا ہی نرم ہے۔ فیض کی رفتار میں تندی نہیں لیکن گفتار میں بڑی تابانی ہے، لے دھیمی اور آنچ گرم ہے۔ فیض کے الفاظ و تراکیب میں سودا کی شوکت و صلابت ہے، لیکن لہجے سے میر کا سوز و گداز ترشح ہوتا ہے۔ اصل میں وہ اقبال کے نقوشِ کلام سے بہت متاثر ہیں، مگر فطرۃً روحِ نغمہ ان کی اپنی ہے۔ اس لئے ان کے یہاں آراستگی و پیراستگی کے باوصف ایک دلنواز معصومیت کا احساس ہوتا ہے۔

بہرحال فیض کے یہاں فطری رنگینیٔ خیال کے ساتھ نفاستِ بیان کا اہتمام بھی ہے۔ وہ حسنِ معنی کے نکھار کے لئے شائستگی کو ضرورت سمجھتے ہیں۔ فیض کی جمالیاتی حس حسنِ سوگوار کو بھی آراستہ دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ حسن کی دل آویزی کے لئے سج دھج کو بھی ایک

ضروری عنصر خیال کرتے ہیں۔ دراصل فیض کے احساس جمال میں پیچیدگی پائی جاتی ہے۔ وہ معانی کا ادراک سادہ طور پر کبھی نہیں کرتے۔ ان کے تخیل پر نقوش ہمیشہ استعارے کنائے کی صورت میں نازل ہوتے ہیں۔ ہر مفہوم اپنا رنگین پیرہن لے کر ابھرتا ہے۔ تصور کی وادی ہر موسم میں گل پوش رہتی ہے، بات یہ ہے کہ فیض کے تاثرات میں حسّیت اور تجسیم کو بہت دخل ہے۔ مجرد تصورات کلام کی کوئی چیز ان کے یہاں نہیں۔ جو خیال بھی وہ پیش کرتے ہیں اس میں لامسہ، باصرہ، سامعہ، ذائقہ اور شامہ کی کوئی نہ کوئی کیفیت یا ملی جلی کیفیات ضرور موجود رہتی ہیں۔ فیض کے حاسے بڑے ارضی ہیں۔ اس لئے حیات کی مہک اور لپک ان کے کلام میں رچی ہوئی ہے۔ چنانچہ یہ رچاؤ رنگ رنگ تشبیہیں اختیار کرتا رہتا ہے۔

یہ تشبیہیں اکثر یار کی قامت و قبا سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ فیض کی گہری جنسیت انہیں بار بار عارض و رخسار، دست و لب، بازو و کنار، زلف و کاکل، پیرہن اور آنچل وغیرہ کی یاد دلاتی ہے۔ وہ ہر تصور کو ایک تصویر سے سمجھنے کے عادی ہیں۔ خیال کے اجزاء ان کے تخیل میں اعضاء کی صورت رونما ہوتے ہیں:

صبح پھوٹی تو آسمان پہ ترے ۔۔۔ رنگ رخسار کی پھوار گری
رات چھائی تو روئے عالم پر ۔۔۔ تری زلفوں کی آبشار گری

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمہارے نام پر آنے کا نام

جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہلِ ہوس
مدحِ زلف و لب و رخسار کروں یا نہ کروں

فیض کا رنگ کلام کچھ اسی قسم کے جمیل دلنواز نقوش سے بنتا ہے۔ اس نوعیت کے الفاظ ان کے اشعار میں بکثرت استعمال ہوتے ہیں: گلاب، حنا، چاندی، چاندنی، بام، رقص، لے، نغمہ، گلزار، مہتاب، گلنار، شفق، بہار، شمع، مشعل، چراغاں اس سے دو نکتے دریافت ہوتے ہیں: دل کی آگ اور دماغ کی روشنی۔ فیض کے یہاں نور اور اسکے متعلقات کے وفور سے ان کے ذہن کی شوخیہ نشاط پسندی کا اندازہ بھی ہوتا ہے، حالانکہ م۔ا جاوید حسرت و فسردگی کی طرف مائل ہوتے رہتے ہیں۔ واضح ہو کہ فیض کے ذہن و مزاج منقسم ہیں۔

چنانچہ رنگ کی شوخی کے باوصف فیض کی آواز میں کچھ جلن اور بے حد گھلاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں طمطراق سے زیادہ وقار ہے، مسرت کے ساتھ ساتھ متانت ہے: ان کے آہنگ میں دستِ صبا کی نرمی ہے۔ کوہ بیاباں ہو یا گلستاں، ان کے یہاں ہر حال میں جوئے نغمہ خواں کی لطیف روانی قائم رہتی ہے۔

بادِ نسیم کی سی نرم خرامی کا لطف ملاحظہ ہو،۔
تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

چمن پہ غارتِ گل چیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نوبہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

ادھر تقاضے ہیں مصلحت کے ادھر تقاضائے دردِ دل ہے۔
زباں سنبھالیں کہ دل سنبھالیں، اسیر ذکرِ وطن سے پہلے

کیسی غنائیت .... اور کیسی شیریں لے اور خواب آور گہرائی ہے،
سرود اور رس کا عجیب امتزاج ہے۔

فیض کی شاعری اشارات و علامت سے مملو ہے۔ فنی اعتبار سے یہ ایمائی انداز بڑا کارگر ہے۔ تلخ سے تلخ بات کہتے ہوئے بھی ذہن نہیں بگڑتا اور تیر نشانے پر سیدھا جاتا ہے۔ فیض نے سیاسی پہلو سے اصحاب اقتدار پر زبردست طنز کئے ہیں، لیکن بات ہجو تک کبھی نہیں پہنچی، رمز و کنایہ نے ہمیشہ ایک لطیف قسم کی ترشی برقرار رکھی ہے۔ اسی لئے فیض کا وار بھرپور اور کاری ہے، حالانکہ انہوں نے ایک لمحے کے لئے بھی شعریت کو ملتوی نہیں کیا۔ ان کا آلۂ جراحت شمشیر نہیں نشتر ہے۔

فیض کے اظہار کی یہ ربودگی اور نزاکت اس تغزل کی آئینہ دار ہے، جو ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے۔ غزل ہو یا نظم

دونوں ہیئتوں میں فیض ایک عاشق کی حیا و حجاب کے ساتھ بات کرتے ہیں، اظہار مدعا میں واشگاف نہیں ہوتے، بڑی رازداری سے بولتے ہیں۔ اشاروں کنایوں سے اپنا مطلب واضح کرتے ہیں۔ ترسیل خیال کے اس نہج نے فیض کو اقبال کے بعد دوسرا اہم ترین شاعر بنا دیا ہے۔ فیض کے پاس کہنے کی کچھ نئی اور انوکھی باتیں تھیں، خالص ذاتی واردات اور تازہ ترین تاثرات و تجربات تھے، ایسے تاثرات و تجربات جن سے سابقہ اقبال کے اُردو شعراء کو نہیں پڑا تھا۔ اس انفرادیت کے اظہار کے لئے فیض نے فن میں بغاوت کے بجائے روایت کو اختیار کیا۔ وہ راشد اور میراجی کی طرح نہاں خانۂ ذات کی بھول بھلیاں میں نہیں پڑے۔ مجاز اور ندیم کی طرح انہوں نے منفرد طریقے پر مستعمل الفاظ و نقوش کی تجدید، انہیں کچھ نئے مفہوم اور رخ دینے کی کوشش کی۔ اس طرح اُردو شاعری کی فنی روایات میں کچھ توسیع، اضافہ اور ارتقا ہوا، رند، محتسب، مے خانہ، صیاد و بلبل، کف گلچیں، بوئے گل، وصال و فراق، خار و خس، سرو سمن، ساغر و صہبا، رقیب و عاشق، دار و مقتل، برق و آشیاں، سبھی بکار آئے۔

اسی توسیعی عمل سے وابستہ کلام فیض کی تازگی و طرفگی ہے، انہوں نے ادبی روایت اور لسانی و صوتی موزونیت کا لحاظ کرتے ہوئے تراش خراش اور وضع و ایجاد سے بھی کام لیا ہے۔ بعض ترکیبیں جو انہوں نے تخلیق کی ہیں، مثلاً غنچۂ دست، بہار شمائل،

سست موج، وہ غالب کی تراکیب گدا گل فروش، جنت نگاہ، فردوس گوش وغیرہ، سے کم حسین اور خیال انگیز نہیں۔ اس خلاقانہ اختراع سے بھی زیادہ اہم فیض کے انداز بیان کی عمومی طرفگی ہے۔ ان کے طریق تعبیر کی جدت وندرت نے فرسودہ نکات کو بھی شبنم کی طرح تازہ و درخشاں کر دیا ہے۔

فیض کے استعارات بھی محض آرائش کے لئے نہیں ہوتے، وہ مفہوم کا لازمی جزو گویا تکملہ، نہ کہ ضمیمہ ہوتے ہیں، بلکہ اکثر بجائے خود معنی آفریں ہوتے ہیں۔ یہ نقوش کلام کا تخلیقی استعمال ہے۔ ہم ان پر جتنا زیادہ غور کرتے ہیں معانی کی تہیں اتنا ہی ابھرتی چلی جاتی ہیں، بعض اوقات تو پوری تخلیق کے مجموعی تاثر میں متنوع مبہم کیفیات کا ایسا ہجوم ہوتا ہے کہ بس روشنی کا ایک غبار سا چھانے لگتا ہے یا کچھ ملے جلے رنگوں کا تیز احساس ہوتا ہے، جیسے کہکشاں یا شفق میں۔ ایسی صورت میں موضوع کی بس ایک فضا منقش ہو جاتی ہے، تخلیق کے متعدد اجزا الگ الگ یا سب مربوط ہو کر اپنا کوئی مستقل اور معین مفہوم واضح نہیں کرتے۔

فیض کے شاعرانہ پیچ و خم کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تمہیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب کون فرق ایسا
یہ آکے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

اسباب غم عشق بہم کرتے رہیں گے
ویرانی دوراں پہ کرم کرتے رہیں گے

مئے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخیٔ مے سے
تزئینِ در و بامِ حرم کرتے رہیں گے

باقی ہے لہو دل میں تو ہر اشک سے پیدا
رنگِ لب و رخسارِ صنم کرتے رہیں گے

اک طرزِ تغافل ہے سو وہ ان کو مبارک
اک عرضِ تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

صبا کی مست خرامی تہِ کمند نہیں
اسیرِ دام نہیں ہے بہار کا موسم

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

برق سو بار گر کے خاک ہوئی
رونقِ خاکِ آشیاں ہے وہی

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آئے ترے سربلند کیا کرتے

دل میں اس طرح ترے بھولے ہوئے غم آتے ہیں
جیسے بچھڑے ہوئے کعبے میں صنم آتے ہیں

تیرے دستِ ستم کا عجز نہیں
دل ہی کافر تھا جس نے آہ نہ کی

حضور یار ہوئی دفتر جنوں کی طلب
گرہ میں لے کے گریباں کا تار تار چلے

صبح کی طرح جھمکتا ہے شب غم کا افق
فیض تابندگیٔ دیدۂ تر تو دیکھو
وہ جواب چاک گریباں بھی نہیں کرتے ہیں
دیکھنے والو کبھی ان کا جگر تو دیکھو

پیچیدہ و مبہم فضا بندی کے لئے ملاحظہ ہوں یہ نظمیں:
"زنداں کی صبح" "اے روشنیوں کے شہر"
"آئے کچھ ابر" "آج بازار میں پابجولاں چلو"
نہ آئے گا میرے پاؤں"

فیض نظم کے شاعر ہیں یا غزل کے؟ دونوں کے بیک وقت! ان کی غزلیں عموماً مسلسل ہیں اور نظمیں سیال۔ انھوں نے اقبال کی مثال پر غزلوں سے پریشان خیالی کو دور کیا ہے اور نظموں میں گداز اور حلاوت پیدا کی ہے۔ نزاکت اور صلابت کے اس میل سے دونوں صنفوں میں لوچ اور کسک کی ایک دل آسا کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ بہرحال اس آمیزش سے دونوں صنفوں کے استقلال میں کوئی خلل اور نقص واقع نہیں ہوا۔ اس کے بجائے ایک ارتقائی صورت بروئے کار آ گئی ہے۔

فیض نے روایتی اور تجرباتی دونوں قسم کی نظمیں لکھی ہیں انھوں نے حالی اور اکبر و اقبال کی ترقی دی ہوئی پختہ ہیئت میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ اور مغرب سے ماخوذ آزاد نظم اور

نظم معریٰ میں بھی تجربے کئے ہیں۔ لیکن فیض کا شدید فنی احساس انہیں اس معاملے میں بھی ایک طرف نہیں ہونے دیتا، وہ ایک بہت سچے منفرد فن کار ہیں۔ اپنے خیالات کے اظہار کے لئے کسی بندھے ٹکے سانچے پر اکتفا نہیں کرتے، انہیں اپنی انفرادیت اور اس کی موزوں تشکیل کے لئے عائد ہونے والی ذمہ داری کا پورا شعور ہے، چنانچہ مسلسل ریاضت کے ذریعہ انہوں نے اپنے ذہن کی تربیت کچھ اس طرح کرلی ہے کہ ہر تخیل کے ابلاغ کے لئے پہلے ان کے سامنے نظم کا ایک خاکہ سا ابھرتا ہے، پھر وہ اس میں جگہ جگہ رنگ بھرتے ہیں۔ اس لئے ہر تخیل کی ہیئت بھی اس تخیل کے انفرادی انداز کے مطابق مخصوص ہوتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ہر تخیل اپنی فنی شکل خود لے کر نمودار ہوتا ہے۔ اسی خصوصیت کا نتیجہ ہے کہ فیض کی نظمیں، نہ سراسر روایتی ہیں نہ یکسر تجرباتی، وہ بس فیض کی نظمیں ہیں، جن میں بجائے خود کسی مقررہ ہیئت کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ اصل اہمیت خیال کی ہے، جو اول و آخر مقصود ہے اور خیال ہی نے اپنی خاص ہیئت گویا خود تراش لی ہے۔

یہ دوسری بات ہے کہ فیض نے فنی آزادی نہ عریانی پر بنیادی اعتبار سے لباس و آداب کو ترجیح دی ہے، وہ بحر و آہنگ یہاں تک کہ ردیف قافیہ کا بھی عموماً التزام کرتے ہیں اس لئے کہ نظم و شعر کی نغماتی قاشوں کی ترتیب کے لئے ان چیزوں کی حیثیت عناصر کی ہے۔ یہ دراصل رقص و موسیقی کی لفظی علامتیں ہیں۔

جن پر ہی شعر کا نغمہ و حرکت ملتی ہے۔ فیض نے ان شاعرانہ نقوش سے بڑی خلاقی کے ساتھ کام لیا ہے۔ انھوں نے روایتی قواعد نظم کی پابندیوں میں انفرادی آزادی اس طرح حاصل کرلی ہے کہ ہیئت کا کلی ڈھانچہ بالعموم بحر و وزن کی سرحدوں میں رہتا ہے۔ اگرچہ اس دائرے کے اندر بعض وقت ارکان کا ردوبدل بھی ہوتا ہے۔ اس صورت میں کچھ پیچ و خم تو ہیں، لیکن ترتیب و تنظیم کے سلیقے میں کوئی فرق نہیں پڑتا، بلکہ اگر مواد کی پیچیدگی کو منظر رکھیں تو گیسوئے خم بہ خم کا حسن آشکار ہوتا ہے۔ فیض کی درج ذیل کامیاب نظموں میں ابتدا، وسط اور انتہا کا مربوط ارتقا بھی نمایاں ہے :

سرِ دوشبانہ، تہ نجوم، تنہائی، کتے، اقبال، ہم لوگ، صبح آزادی، ایرانی طلبا کے نام، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، زنداں کی ایک شام، ملاقات، اے روشنیوں کے شہر، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، دریچہ، یہ فصل امیدوں کی ہمدم۔

چھوٹی نظموں میں "تنہائی" اور "دریچہ" اور بڑی نظموں نظموں میں "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" اور "ملاقات" فیض کی وہ عظیم شاعرانہ تخلیقات ہیں، جو بغیر کسی تامل کے جدید عالمی ادب کے کسی بھی شاہکار کے مقابل رکھی جاسکتی ہیں۔ ان میں نہ صرف جدید ذہن کا تمام درد و حسرت بلکہ شعور و عزم بھی بدرجۂ کمال موجود

ہے۔ اس کے ساتھ فنی اختصار، داریت کا ذاد عبارت و اشارات بالکل نمایاں ہیں۔ ذیل میں دو چھوٹی نظموں کا تجزیہ بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔

دریچے:

پہلا بند:۔ گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لئے
ہر ایک وصل خداوند کی امنگ لئے

شاعر منٹگمری جیل میں بند ہے۔۔ وہ ایک سیاسی قیدی ہے، وہ خود کو سماجی بہتری کا ایک کارکن سمجھتا ہے، وقت و مقام کے اصحاب اقتدار سے اس کی جنگ ہے، وہ خود کو معصوم اور ان کو ظالم تصور کرتا ہے، نیک و بد کی یہ آویزش انفرادی نہیں، دونوں طرف لشکر ہیں، ایک صف میں عوام اور ان کے رہنما، دوسری صف میں حاکم اور اس کے سپاہی۔ دوسری صف والے ابھی مقتدر اور غالب ہیں، ان کے ظلم و ستم سے آئے دن عوامی رہنما قتل ہوتے رہتے ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ عوام کی تمام آرزوئیں، زندگی کے سارے لطف غارت ہوتے رہتے ہیں۔ شاعر خود تو جسمانی طور پر زنداں میں بند ہے لیکن اس کا تخیل ایک دریچہ بن گیا ہے، جس سے اس جنگ کے تمام خونیں مناظر اس کی نگاہِ تصور کے سامنے گھوم رہے ہیں جو باہر کی دنیا میں اس کے دوستوں اور دشمنوں کے درمیان بپا ہے، اور جس میں اس کے دوست، انسانیت کے مسیحا، اور ان کے ساتھ حیات کی تمام رنگینیاں فی الوقت

سولی پر لٹکائی جا رہی ہیں ۔ یہ ساری تفصیلات صرف دو علامتوں دریچہ اور صلیب سے واضح ہو جاتی ہیں ۔ ایک تیسری علامت مسیحا، صلیب ہی سے متعلق ہے ۔ دریچہ تو سر عنوان ہے، اور پوری نظم صلیب اور مسیحا کی تشریح ہے ۔ چنانچہ اس خیال انگیز ابتدا کے بعد دوسرے وسطی بند میں پہلے بند کے آخری دو شعروں کے مفہوم کی وضاحت اس ایمائی انداز میں کی جاتی ہے ۔

کسی پہ کرتے ہیں ابر بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ باد صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ابر بہار، مہ تابناک، شاخسار، باد صبا، فطرت کے حسین مناظر سے لی ہوئی یہ چار تصویریں بیک وقت اگلے پچھلے بندوں کے مفکرانہ فضا سے ذہن کو مبرّی تو بھی کرتی ہیں اور ساتھ ہی اس پاس کے کوائف کی سنگینی کو انتہائی حد تک بڑھا بھی دیتی ہیں ۔ پہلے تاثر میں آدمی حسین و شاداب پیکروں کی طرف محو نظارہ ہو جاتا ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اسے یاد آ جاتا ہے کہ یہ غزالانِ حرم ارکسی ظالم کے تیر ستم کشتی کا نشانہ ہیں ۔ اس یاد سے ظلم کی خدت کا احساس اور ظالم کے خلاف نفرت کا جذبہ دوگنا ہو جاتا ہے ۔ قاری کے ذہن کی اس سازگار فضا میں تیسرے بند کی بجوں صداقت احساس کو فیصلہ کن طریقے پر جھنجوڑ کر رکھ دیتی ہے ۔

ہر آئے دن یہ حسد اوشگان مہرو جمال

لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں

اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے

شہید جسم سلامت اُٹھائے جاتے ہیں

اس انتہا پر شاعر اپنے تخیل کا بھرپور ابلاغ کر دیتا ہے، جو نکتے گزشتہ شعروں میں پیش کئے گئے تھے، وہ سمیٹ لئے گئے۔ ساتھ ہی آخری مصرعے نے تخیل کا ایک پوشیدہ رُخ واضح کر کے پوری نظم کو ایک تازہ و حوصلہ افزا مفہوم دے دیا:

شہید جسم سلامت اُٹھائے جاتے ہیں

اس مصرعے نے سب سے پہلے تو یہ متعین کیا کہ نظم میں مستعمل واقعۂ صلیب انجیل کے مسیحی تخیل سے ماخوذ نہیں بلکہ قرآن کی اسلامی تحقیق پر مبنی ہے، یعنی حضرت عیسیٰؑ صلیب پر قتل نہیں کر دیئے گئے، بلکہ خدا نے ان کو زندہ و سلامت آسمان پر اُٹھا لیا۔ مطلب یہ کہ اہلِ جفا اصحابِ وفا کو ایک نہیں ہزار بار قتل کریں، مگر ان کی روح کو نہیں مار سکتے۔ انسانیت کے مسیحاؤں کے لئے کتنی ہی صلیبیں نصب کی جائیں، ان کے وجود کو کوئی گزند نہیں پہنچ سکتا، ان کی مسیحائی ہمیشہ برقرار رہے گی۔ مسیح و صلیب کا یہ نمود تو ڈرامائی کو حوصلے سے بدل دیتا ہے۔ تصور کے اس ارتقا کو جس چابک دستی اور باریکی کے ساتھ بروئے کار لایا گیا ہے وہ کمالِ فن کی ناقابلِ تردید دلیل ہے۔

نظم میں کُل گیارہ مصرعے ہیں۔ اس اختصار میں کشمکش ارتقا کی آفاقی داستان کو مرتکز کر دیا گیا ہے۔ اس دشوار مقصد کے حصول کے لئے انتخاب و ترتیب اور ضبط و ربط کا انتہائی ثبوت دیا گیا ہے۔ شاعر نے چند نہایت موزوں اور معنی خیز لفظوں اور ترکیبوں، صلیب، دریچہ، مسیحا، خداوند، شہید جسم وغیرہ کو منتخب کر لیا، پھر نظم کو تین مختلف بندوں میں تقسیم کیا، پہلے بند میں مرکزی خیال کا تعارف کرایا، دوسرے میں اس کی تشریح ایک نئے رنگ سے کی، اور تیسرے میں آخری بات اس انداز سے کہی کہ قبل کے ٹکڑوں سے ٹکرائے بغیر عام توقع کے برخلاف ایک حوصلہ انگیز رخ سامنے آ گیا۔ اس طرح مفہوم کی تکمیل کے ساتھ توضیح بھی ہو گئی۔ یہ خیال کا مربوط ارتقاء ہے جس میں پیچ و خم کے باوصف ہر ٹکڑا دوسرے سے عضویاتی طور پر پیوستہ ہے۔

ملاقات

"شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" فیض کی سب سے طویل نظم ہے۔ اس کے بعد ملاقات ہی ہے۔ یہ نظم تین حصوں میں منقسم ہے۔ بعض میں دو، بعض میں تین بند ہیں۔ شاعر کی ملاقات اپنی محبوبہ سے رات کی تاریکی میں ہوتی ہے۔ ایسے موقعے پر رات جو نامساعد حالات کی ایک علامت ہے، سحر مقصود کا پیش خیمہ ہے، بالکل سیپ کی طرح جو اپنے اندر موتی کی پرورش کرتی ہے۔

پہلے بند میں شاعر رات کی اصل حقیقت کو بیان کرتا ہے:

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب اس کے سائے
میں اپنا سب نور رو گئے ہیں

رات کی ہلاکت آفرینی کے اس مختصر لیکن خیال انگیز بیان کے فوراً بعد شاعر پہلے ہی حصّے کے اواخر میں ارتقاءِ خیال کو دوسری طرف موڑ دیتا ہے۔

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے، تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

یہاں رات کے دوسرے، بہتر رُخ کی تصویرکشی گرچہ شروع ہو گئی ہے، لیکن قدرتی طور پر عاشق پردۂ شب کی برکتوں کو ابھی اپنی ذاتی مسرت و منفعت تک محدود رکھتا ہے۔ تصویر کی تبدیلی پر اس کی نگاہ:

بے ساختہ سامنے کھڑی ہوئی محبوبہ کے سراپا کے حسن پر پڑتی ہے، پھر دوسرے ہی لمحے عاشق و معشوق کی شخصیتیں پھیل کر اصولی قدر قائمت اختیار کرنے لگتی ہیں:

بہت سیاہ یہ رات ہے لیکن
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہر خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موج زر جو تری نظر ہے

اس طرح دوسرا حصہ شروع ہو جاتا ہے، اس کے بعد دوسرے بند میں یہ لے کچھ اور تیز ہوتی ہے۔

وہ غم جو اس وقت تیری باہوں
کے گلستاں میں سلگ رہا ہے
(وہ غم جو اس رات کا ثمر ہے)
کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں
کی آنچ میں تو یہی شرر ہے

اس حصے کے آخری بند میں غم روزگار کا آہنگ بالکل واضح ہو کر اپنے عروج پر پہنچ جاتا ہے:

یہ ایک سیہ شاخ کی کماں سے
جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جگر سے نوچے ہیں اور ہر ایک

کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

معلوم ہوتا ہے جیسے خیال مکمل ہو گیا، مگر درحقیقت ابھی تخئیل کا ایک گوشہ باقی ہے یعنی اس تیشہ سازی کا حاصل؛ تیسرا حصّہ اسی سوال کی وضاحت کرتا ہے۔

الم نصیبوں، جگر فگاروں
کی صبح، افلاک پر نہیں ہے
جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں
یہیں پہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں

شب غم کی صبح اُمید میں یہ قلب ماہیت ہمیں اس بصیرت افروز تاریخی و آفاقی صداقت تک پہنچاتی ہے:

یہ غم جو اس رات نے دیا ہے
یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے کریم تر ہے
سحر جو شب سے عظیم تر ہے

اس طرح دو محبت کرنے والوں کی ملاقات بڑی لطافت

وبلاغت سے انفرادی دھمال کی بجائے اجتماعی انقلاب پر ختم ہوئی ہے، شاعر نے بڑے نازک اور دقیق انداز میں ایک معمولی واقعے کو آہستہ آہستہ ترقی دیکر آفاقی حقیقت بنا دیا ہے۔ تخیل کا یہ تدریجی ارتقا بڑے نفیس طریقے پر بروئے کار آیا ہے۔

چھوٹے چھوٹے معنی خیز نقوش رفتہ رفتہ ابھرتے ہوئے، پھنے ہوئے لفظ، چست ترکیبیں، تراشے ہوئے فقرے، ڈھلے ہوئے مصرعے، بولتی ہوئی تصویریں، مختلف حصوں کی ترتیب، متعدد بندوں کا دروبست ——— یہ تمام اجزاء مرکب ہو کر ایک خیال کو سانچے میں ڈھالتے ہیں، مسرت اور بصیرت کی ایک فضا باندھتے ہیں، سرور اور شعور کا ایک آہنگ بناتے ہیں۔

نظم کے منفرد اجزا کی باہمی پیوستگی کے لئے ویسے تو مصرعوں اور بندوں کی مخصوص ترتیب بھی کافی ہے، وہ ایک دوسرے سے جلو بگ قواعدی ساخت ہی کے اعتبار سے غیر منفک طور پر وابستہ ہو گئے ہیں، لیکن ایک خاص الخاص عنصر اور ہے، ذات کی علامت کو ایک شجر کا پیکر دیا گیا ہے اور پوری نظم گویا اس ایک استعارے کی تفصیل ہے۔ اس استعارے کو مجسم کرنے کے لئے ارتقائے خیال کے ہر مرحلے پر شجر سے متعلق اجزاء دے شاخوں، سائے، زرد پتے، گلنار، شبنم، موج زر (نباتیاتی عنصر کیسۂ زر یا زندگی کی یاد آور) گلستاں، اثمر، سیہ شاخ

کمان، تیر، تیشہ (آہنی دھار کے ساتھ چوبی دستہ) گلزار، ہار، (جو اصلاً پھولوں کی لڑی ہی ہے) — یہ [illegible] اور خیال انگیز طریقے پر استعمال کئے گئے ہیں، شاعرانہ تصویر میں اختصار بہ سہولت اور ایجاز بہت نمایاں ہے۔ یہ اعلیٰ درجہ کی شیشہ سازی ہے، اور ظاہر ہے کہ فیض اپنی تمناؤں کے باوصف خارا شگاف نہیں۔

یہی شیشہ سازی ذرا گھلے ہوئے انداز میں فیض کی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ چھوٹے چھوٹے آبگینے اور نگینے، سبک اور سجیلے ہیں۔ ایک بڑا شفاف اور درخشاں طور ہے۔ جس سے تخیل کی مئے ارغواں ضوفشانی کرتی ہے۔ گرچہ فیض نے اقبال ہی کی طرح غزل کو انفرادی درد و غم کی بجائے اجتماعی کرب و سوز کا آلۂ اظہار بنایا، مگر ان کے تغزل نے اردو غزل کو کوئی نیا مزاج اور آہنگ نہیں دیا۔ ان کی مشق سخن میں حسرت کے مانند نگاہ یار کا پیدا کیا ہوا گداز اتنا غالب کہ ان کی غزل (میر اور کبھی سودا) کے فنی چوکھٹے میں بغیر کسی ترمیم کے فٹ ہو جاتی ہے۔ انداز میں وہی نرمی، نزاکت، لوچ اور باریکی، آواز میں وہی حسرت، رفتار میں وہی آہستگی۔ اصل میں غزل کی پردگی اور تنگ دامانی نے فیض کو کوچۂ یار سے نکلنے کا موقع ہی نہیں دیا، اور ان کا تب و تاب جذبۂ بغاوت اخگر خاکستر ہی بنا رہا۔

"دونوں جہان تیری محبت میں ہار کے"

"کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقش ماضی مٹے مٹے سے"

"تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے"
"فکرِ دلداریِ گلزار کروں یا نہ کروں"
"رنگِ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام"
"تیری صورت جو دل نشیں کی ہے"
"سب قتل ہو کے تیرے مقابل سے آئے ہیں"
"کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں"
"گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے"
"کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے"
"گرمیٔ شوقِ نظارہ کا اثر تو دیکھو"

یہ سب غزلیں فیض کے دیدۂ نرگس تابندگی کی امانت دار ہیں۔ ان میں نغمہ ہے، نشہ ہے۔ گھلاوٹ ہے اور لگاوٹ ہے۔ اردو غزل کا سارا خمار ان میں رچا ہوا ہے۔ بہرحال یہ ایک زرتار آنچل ہے، لالہ رنگ پرچم نہیں۔ اس کا لہرانا دوشِ نازک تک محدود ہے، اوجِ ثریا تک رسا نہیں۔

فیض صاحب فکر ضرور ہیں، لیکن مفکر نہیں، ان کے کلام میں جابجا جزوی بصیرتیں بکھری ہوئی ضرور ہیں، لیکن کسی کلی دانش کا سراغ نہیں ملتا۔ ان کے ادراک پر بھی احساس کی کارفرمائی ہے، ان کے یہاں سوچ ضرور ہے، مگر بالعموم ایسا محسوس ہوتا ہے، جیسے وہ انگلیوں کے پوروں سے سوچ رہے ہوں۔ بات یہ ہے کہ ان کا ذہن سالم اور یک جہت نہیں، کسی نظریے یا نظام سے ان کا رشتہ

فقط درد کا ہے، خواہ وہ کتنا ہی بڑا ہو۔ یہ کرب اور درد گیت میں ڈھل بھی گیا ہے، لیکن ایک خوش نوا فقیر کی محض دردمندانہ غزل خوانی کسی ایسی مربوط فکر کو نہیں ابھارتی جو فن محض سے عظیم تر ثابت ہو اور اس طرح فن کے دائرے میں بھی کوئی ممتاز و مستقل جمالیاتی نظام ترتیب دے سکے۔

فیض دورِ جدید کے ممتاز اور نمائندہ شاعر ہیں۔ ان کے انفرادی تجربوں نے اردو شاعری کی روایت میں اضافے کئے ہیں۔ انکے احساس میں تازگی اور اظہار میں شادابی ہے۔ ان کے کلام میں سرشاری اور ولولہ ہے، اور یہ اثر دل پر خوں کی ایک گلابی کا ہے۔ ہر طرف داغِ حسرتِ دل کی لالہ کاری ہے۔ فیض کے انداز و ادا میں بڑی متانت اور وقار ہے، لیکن بعض وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹھہراؤ کی یہ کیفیت ایک قسم کے اضمحلال کا نتیجہ ہے، جو ایک کمزور جسم سے بہت زیادہ خون بہ جانے کے سبب رونما ہوا ہے۔ فیض کا آرٹ لطیف ہے، توانا نہیں، ان کے ارادے اور آرزوئیں بلند ہیں مگر ان کی تکمیل کے لئے درکار طاقت ان کے پاس موجود نہیں۔ نازک اشاروں سے دل میں کچھ جذبے تو ضرور کھل جاتے ہیں۔ لیکن ان جذبوں کو کوئی واضح رخ نہیں ملتا، حقائق کا احساس تو ہوتا ہے، مگر راہِ عمل کا ادراک معتبر نہیں آتا۔ اس کی توقع بھی ایک بڑے فن کار سے کم ہی ہوتی ہے، اگرچہ اس کی عظمت کا تعین اسی جوہر کے تناسب سے ہوتا ہے، فن کار کا اندازِ نظر جتنا واضح اور

مرتب و مضبوط ہوتا اس کی تخلیقات کی قدر و قیمت اور بھی زیادہ ہوتی۔ فیض کے یہاں اس معاملے میں اختصار و ابہام اور اضمحلال پایا جاتا ہے۔ ارتکاز اور قوت و وضاحت کی کمی کے علاوہ فیض کا پیمانہ تخیل بھی بہت مختصر ہے۔ شاید وسیع پیمانے پر مواد کو قابو میں رکھنے پر وہ قادر نہیں۔ ان کے پاس مواد کی فراوانی بھی نہیں۔ وفور کی بجائے انہیں قلت کا سامنا ہے۔
فیض کی جودت میں شک نہیں۔ عظمت محل نظر ہے۔

فراقؔ کا تغزل

فراق گورکھپوری کی شاعری اتنی غیر ہموار ہے کہ اس کا مطالعہ کرتے ہوئے صابر سے صابر شخص کے ذہن کو بے شمار جھٹکے لگ جاتے ہیں، اور ذوق و شعور کو متوازن رکھنا آسان نہیں رہتا۔ بعض وقت تو طبیعت اتنی برہم ہوتی ہے کہ ایسے کلام کی شعریت کیا معقولیت پر بھی شک ہونے لگتا ہے۔ غیر ضروری درازنفسی، بیان کی ناہمواری، تخیلات کی یکسانی، حد سے بڑھی ہوئی ذاتیات ——— یہ ساری باتیں چڑانے کی حد تک اکتا دینے والی ہیں۔

کیا فراقؔ نے اپنے خیالات کو مرتب کیے بغیر ہی ان کا اظہار شروع کر دیا؟ کیا ان کی شخصیت کے اجزا بغیر کسی ترکیب کے ان کے فن میں منتشر ہو گئے ہیں؟ کیا ان کے یہاں محض جذبات کی آلودگی ہے، ان کا ترفع نہیں؟ کیا ان کے تغزل کا حاصل رسمِ عاشقی کی تہذیب نہیں، فقط رقصِ بسمل ہے؟

ان سارے سوالوں کا جواب زبانِ تنقید اثبات میں دے گی۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ فراقؔ جیسی حساس شخصیت کے

پیچ و خم آخر کیا ہیں اور کس طرح انہوں نے فن پاروں کی صورت اختیار کی ہے:

اشعار مرے ترسی ہوئی آنکھوں کے کچھ خواب
ہوں صبح ازل سے ترے دیدار کا خواہاں
میری غزل کی جان سمجھنا انہیں فراقؔ
شمع خیالِ یار کی یہ تھرتھراہٹیں
مری غزل کو یہ آرزو ہے تجھے سج سجا کے نکالے
مری فکر ہو ترا آئینہ، مرے نغمے ہوں ترے پیرہن
فراقؔ احساس کی ایسی ریاضت حقیقی شاعری بھی ہے بڑا کام

احساس کی ریاضت، نہ کہ ثقافت! فراقؔ نے جس محبوب کو اپنی غزل میں سج سجا کے نکالنے کی آرزو کی ہے، جس یار کی شمع خیال کی تھرتھراہٹیں ان کی غزل کی جان ہیں، اور ان کے اشعار کی ترسی ہوئی آنکھیں صبح ازل سے جس کے دیدار کا خواب دیکھ رہی ہیں — وہ ایک سرمایہ قدم جنسی مخلوق ہے، گوشت پوست کا حیوان، اپنے جسمانی اعضاء کے تمام کس بل اور اپنی اداؤں کی تمام ہوس انگیزیوں کے ساتھ۔

ہر بیت فراقؔ اس غزل کی اردو کی کماں ہو گئی ہے
کمند فکر رسا میں حریف مان گئے
وہ پیچ و تاب تری زلف پرشکن کے ملے

خو اُس خمہ پکار اُٹھے یک زباں ہو کر
کمی ثبوت تری خوبیٔ بدن کے لئے

ان حسیات کی تجسیم یوں ہوتی ہے:

دل میں یوں بیدار ہوتے ہیں خیالاتِ غزل
آنکھیں ملتے جس طرح اُٹھے کوئی مستِ شباب
گیسوئے خم دار میں اشعارِ تر کی ٹھنڈکیں
آتشِ رخسار میں قلبِ تپاں کا التہاب
چوڑیاں بجتی ہیں دل میں مرحبا بزمِ خیال
کھلتے جاتے ہیں نگاہوں میں جبینوں کے گلاب
آرہا ہے ناز سے سمتِ چمن وہ خوش خرام
دوش پر وہ گیسوئے شبگوں کے منڈلاتے سحاب
مست پینگ عشق ہے ساز تو بہ از نمو
آرہا ہے ایک کمسن پر نئے پاؤں شباب

جنبش میں جیسے شاخ ہو گلہائے نغمہ کی
ایک پیکرِ جمال کی یہ لہلہاہٹیں
جھونکوں کی نذر ہے چمن انتظار دوست
بادِ امید و بیم کی یہ سنسناہٹیں
ہو سامنا اگر تو خجل ہو نگاہ برق
دیکھی ہیں عضو عضو میں وہ اچپلاہٹیں

رخسار ترے تازہ ہو باغِ عدن کی یاد
اور اس کی پہلی صبح کی وہ رسمساہٹیں
سینہ: جمال کی یہ نواہائے سرمدی
جوبن تو وہ فرشتے سنیں گنگناہٹیں۔

اے جسمِ نازنیں نگارِ نظر نواز   صبحِ شبِ وصال تری ملگجاہٹیں
چلتی ہے جب نسیمِ خیالِ خرامِ ناز   سنتا ہوں دامنوں کی ترے سرسراہٹیں
چشمِ سیہ تبسمِ پنہاں لیے ہوئے   پو پھوٹنے سے قبل افق کی اداہٹیں

لذت رسی کی یہ چاٹ بعض اوقات اتنی بڑھتی ہے کہ ایک ہی غزل میں تھوڑے تھوڑے وقفے سے بار بار کسی عورت کے سراپا کی ہیجان خیز تصویریں پیش کی جاتی ہیں — کوئی ایک شعر بھی شاید ہی اس گہری نسائیت کے اعصابی تشنج سے یکسر خالی ہو — تین صفحوں پر پھیلی ہوئی قریب چالیس اشعار کی ایک نمائندہ غزل میں جسمِ محبوبہ کے دل آویز خطوط پر اختلاط کا تکرار ملاحظہ ہو:

پیکر یہ لہکتا ہے کہ گلزارِ ارم ہے
یہ عضو چہکتا ہے کہ ہے صوتِ ہزاراں
زیر و بمِ سینہ میں وہ موسیقیِ بے صوت
یہ پنکھڑی ہونٹوں کی ہے گلزار بداماں
یہ موجِ تبسم ہے کہ کھلے ہوئے کوندے

شبنم زدہ غنچے لبِ لعلیں سے پشیماں
ان پتلیوں میں جیسے ہرن مائلِ رم ہوں
وحشت بھری آنکھیں ہیں کہ اک دشتِ غزالاں
ہر عضوِ بدن جام بکف ہے دمِ رفتار
اک سروِ چراغاں نظر آتا ہے خراماں
اک عالمِ شب تاب ہے بل کھائی لٹوں میں
راتوں کا کوئی بن ہے کہ ہے کاکلِ پیچاں

....

....

قامت ہے کہ کہسار پہ چڑھتا ہوا دن ہے
جوبن ہے کہ ہے چشمۂ خورشید میں طوفاں
سانچے میں ڈھلے شعر ہیں یا عضوِ بدن کے
یہ قلزمِ نما جسم سراسر غزلستاں
ہر جنبشِ اعضا میں چھلک جاتے ہیں صد جام
ہر گردشِ دیدہ میں گئی گردشِ دوراں
ہمیازۂ پیکر میں چٹک جاتے ہیں غنچے
رنگینیٔ قامت چمنستاں بہ چمنستاں
ہیں جلوہ فشاں نرم پسینے کے یہ قطرے
جسمِ عرق آلود سے محفل ہے چراغاں

....

....

یہ جسم ہے یا کرشن کی بنسی کی کوئی لہر
بل کھایا ہوا روپ ہے یا شعلۂ پیچاں

بیچ بیچ میں رندی و قلندری کی ترنگیں آتی جاتی رہتی ہیں، ان بندشوں کو جھٹک کر شاعر کا مخصوص عشق بار بار اپنے مرکزِ حسن کی طرف لپکتا رہتا ہے۔

یہ واقعہ ہے کہ جنس فراق کے اعصاب پر پوری طرح سوار ہے۔ وہ بیچارگی کی حد تک ہونٹ، جوبن، آنکھ، کاکل، بازو اور تانو کے طلسم میں گرفتار ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ شدت کے ساتھ جمال پرست ہیں۔ ایک نارمل مرد کی طرح انہوں نے قدرتی طور پر عورت کو اپنے مثالی حسن کا مجسم نمونہ تصور کیا (اگرچہ بعض شعر اہلِ امرد پسندی پر بھی دلالت کرتے ہیں) یہ ادبیت یا ذاتیت بجائے خود کوئی بری چیز نہیں، انسانی فطرت کا صحت مند تقاضا ہے، چنانچہ اس حسن جمال کی تشفی کے لئے جہاں تک محبوبہ سے ہم آغوش ہونے کی آرزوؤں کا تعلق ہے اس میں کوئی مضائقہ نہیں، ہر آدم زاد اس احساس میں فراق کا شریک ہے۔ لیکن ہوا یوں کہ ہمارے نازک مزاج شاعر کو حسین رفیقۂ حیات سے سابقہ پڑا، اس سے وہ آسودہ نہیں ہو پائے۔ وصال کے اس تلخ تجربے نے انہیں ذہنی طور پر دائمی فراق میں مبتلا کر دیا، آدمی کے فطری جذبے کو جب صحیح

زکا بھی تھیں ملی تو وہ منحرف ہو گیا اور یہ جنسی انحراف صرف اسلئے بروئے عمل آیا کہ فرد کا شعور اس کے اعصاب کا نگراں نہیں ہو سکا، جبلت کردار کے قابو سے باہر نکل گئی۔ نتیجتاً سماج میں ایک ایسے ناآسودہ فرد کا اضافہ ہوا، جس کی ذہانت خطرناک راہوں پر لگ گئی تھی، جو احساس ہی احساس تھا، ادراک سے عاری۔ چنانچہ اس ذہین فرد کے زبردست تخیل نے محض اپنی ذاتی تسکین کے لئے ان تمام رازوں کو فاش کرنا شروع کردیا، جن کا حسن، تعمیت اور افادیت ان کے مخفی ہی رہنے میں ہے۔ اس لئے کہ نظام قدرت کے مطابق ان کا تعلق صرف ایک مرد اور ایک عورت کی باہمی خلوت سے ہے۔ کسی تیسرے کو (فرشتے کو بھی) اس حریم میں مداخلت کا اذن دینا ان رازوں کی نزاکت کو مجروح اور معنویت کو تباہ کردینا ہے۔

بہرحال دائمی فراق کے شدید احساس نے وصال کی خواہش کو تیز تر کردیا۔ وصال کے صحیح اور تشفی بخش طریقے کو چونکہ موجودہ تہذیب نے دشوار بنا دیا ہے، لہذا ہمارا آزاد خیال فن کار بھی اس کو اختیار کرنے کی جرأت نہ کرسکا۔ نتیجتاً جنس کے معاملے میں اس کے تمام تجربات اور فتوحات اسے مطمئن کرنے میں ناکام رہے اس کے ارمان بہت نکلے، پھر بھی ہر خواہش پر دم نکلتا رہا۔ اس لئے کہ قدرتی طور پر ہزاروں خواہشوں کی کوئی حد نہیں، اور اس لئے تشفی ناممکن ہے۔ تو نفس کا مارا اگر سمندر رکھ بھی پی جائے تو اس کی پیاس نہیں بجھے گی۔ چنانچہ جب حقائق کافی نہ ہوئے تو ہمارے شاعر نے

خوابوں سے کھیلنا شروع کیا۔ سر سے قدم تک جنس مقابل کے ایک ایک عضو کی نقاشی شروع کر دی۔ ان کی برہنگی کو ایک سے ایک کاغذی پیرہن دیئے اور ان لطیف پردوں میں دھنک اٹھنے والے سات رنگوں سے خوب خوب محظوظ ہوا۔ جسم نازنین کے ایاغ ستاروں کی طرح چمکتے رہے، عاشق ناصبور کے دل میں بزم عیش بپا ہوتی رہی۔

ظاہر ہے کہ لطف و نشاط کی یہ مصنوعی کیفیت ایک دو نفس سے زیادہ کی مہمان نہیں ہو سکتی تھی۔ جام و مینا سے حاصل کیا ہوا خمار ہمیشہ ایک خمیازے پر دم توڑتا ہے۔ چنانچہ ہمارے عاشقانہ مزاج شاعر کو یہ صدمہ بھی پہنچا کہ محض تصویریں اپنی تمام رنگینیوں کے باوصف دل کو بہلا نہیں سکتیں۔ سماج کے اندر دن رات تصور جاناں میں بیٹھے رہنا ممکن نہیں۔ تخیل کا طلسم کتنا ہی ہوشربا ہو بار بار ٹوٹتا ہی رہے گا۔ اس کا زجاج سنگ حقائق کا حریف ہو ہی نہیں سکتا۔ لہذا وصال کے سپنے بکھرتے رہے، فن کار کے زخمی دل پر لگائے ہوئے ٹانکے پیہم ٹوٹتے رہے، یہاں تک کہ ایک ناسور بن گیا۔ نشاط کوشیوں کے زدنے بالآخر الم کے داغ کی صورت اختیار کر لی۔ اس طرح ساری جستجو و آرزو کا حاصل غم نکلا:۔

اس دور میں زندگی بشر کی | بیمار کی رات ہو گئی ہے
ٹلنے لگیں زندگی کی فصلیں | جب غم سے نجات ہو گئی ہے
دنیا ہے کتنی بے ٹھکانا | عاشق کی برات ہو گئی ہے

ہونے لگا ہوں خود سے قریب اے شبِ الم
میں پا رہا ہوں ہجر میں کچھ اپنی آہٹیں

بس وہ بھرپور زندگی ہے اے فراق جس میں آسودگی نہیں ملتی

میری نوا ہے ماتمِ یک شہرِ آرزو
یعنی فراق اہلِ جہاں دل کہیں جسے
عمرِ آوارگیِ عشق میں جب ختم ہوئی
جا کے اس وقت کھلا ہم کہیں آئے نہ گئے
غمِ فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شامِ ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی
فطرت مری عشق و محبت، قسمت مری تنہائی
کہنے کی نوبت ہی نہ آئی ہم بھی کسو کے ہو لیں ہیں

اگرچہ یہ غم خالص شخصی محرومیوں کا نتیجہ ہے، اس سے فراق کی شاعری میں ایک نئے لہجہ کا اضافہ ہوتا ہے۔ فن کار ذات کی تنگنائے سے نکل کر حیات و کائنات کے عرصۂ بے کراں کی جانب قدم اٹھاتا ہے اور کم از کم ساحل پر آکھڑا ہوتا ہے کہ شناور نہ ہونے کے سبب موجِ بلا کے تھپیڑے کھانے سے تو رہا، کم از کم طوفان کا نظارہ تو کریگا، نگاہ کا افق کچھ تو وسیع ہوگا۔ جہاں خانے سے نکل کر کھلی فضا میں آجانے

سے تازہ ہوا کا احساس تو ہوگا، حبس بیجا سے چند ہی لمحوں کے لئے سہی، نجات تو ملے گی۔

فراقؔ نے اپنے اس غم سے بڑے کام نکالے ہیں۔ یہ غم ہی اُن کی ذات اور کائنات کے درمیان ربط کا وسیلہ ہو گیا ہے، لذت کوشی جب اطمینان بخش ثابت نہ ہوئی، تو ایک گہری حسرت پیدا ہو گئی، جسم کی آگ نے جب پورے وجود کو جھلس دیا تو دل میں سوز پیدا ہو گیا، انفرادیت بھٹک کر اجتماعیت کی دہلیز پر آ گئی۔ حد سے بڑھی ہوئی آشفتگی نے آخر کار ایک نقش سویدا داستت کر دیا۔ اس کیفیت کی ابتدا میں کچھ ایسا محسوس ہوا، جیسے شاعر کے دل کو قرار آ گیا، اس نے اپنے جوہر کو پا لیا، اب وہ اپنی الم پرورانہ آسودگی ہی میں بھرپور زندگی کا ثبوت دیکھا۔ چنانچہ جہاں جہاں تعاون و تفاوت کے اشارے ملنے لگے:

علم ہے دستیاب بافراط　　عشق کی آگہی نہیں ملتی
دل کو پہنچے انتہائے آگاہی　　عشق کی بے خودی نہیں ملتی
جب تک اونچی نہ ہو ضمیر کی لو　　آنکھ کو روشنی نہیں ملتی

اپنے دل سے غافل رہنا اہلِ حق کا کام نہیں
حُسن بھی ہے جس کی پرچھائیں آج　　وہ ممتا کی جوت جگائیں

اے فراقؔ آفاق ہے کوئی طلسم اندر طلسم!
ہے ہر اک خواب اک حقیقت، ہر حقیقت ایک خواب

شاعروں، گہری نیند میں ہیں جو حقیقتیں
جو ذکار ہے ہیں ان کو بھی ہے تو ہمات
یہ سناٹا ہے ہیرے پاؤں کی چاپ
فراق اپنی کچھ آہٹ پا رہا ہوں
منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گذراں ہے کہ جو تھا

ملتی ہو تو خرید دو عالم کو بیچ کر
وہ کائنات درد نہاں دل نہیں جسے
اکثر ملا ہے مجھ کو سر منزلِ حیات
تیرا خیال راہ میں حائل کہیں جسے
ہوں بے نیاز غم مگر اس کو کیا کروں
سارے جہاں کے درد میں شامل نہیں جسے

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کی شخصیت میں آنکھوں اور انگلیوں سے بڑھ کر سر اور دل کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ محسوس ہوتا ہے، وہ عشرت کی بھول بھلیوں سے نکل کر عرفان کی راہ پر لگ گیا ہے۔ غم جاناں غم دوراں ہو گیا ہے۔ حیات، کائنات اور سماج کے افکار و مسائل پر تبصرے ہونے لگے ہیں۔ لیکن یہ کیفیت مستقل اور پائدار نہیں۔ پہلے عشق دغا دے گیا تھا، اب

تم بے وقوف بنائے گا۔

دراصل یہ چھوٹی چھوٹی دانائیاں ایک بڑی اور بنیادی حقیقت سے محض گریز ہے۔ جسمانیات کے انبار میں روحانیات کے یہ چند دانے ابھر نہیں پاتے۔ فراق جنس کے مرکز سے کتنا ہی بھاگیں ان کی سرشت پکڑ پکڑ کر انہیں پھر وہیں لے آتی ہے۔ ان کی پوری شخصیت ایک پھیلا ہوا سانپ ہے جو ہوا کے ہر جھونکے پر لہرانے لگتا ہے۔ بات یہ ہے کہ فراق کے پاس زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے لیے کوئی اصولی معیار موجود نہیں ہے۔ وہ بس ایک مجذوب نفس ہیں، پریشان کن نفسانی الجھنوں کی آماجگاہ۔ ان کے اندر ہستی کے سربستہ رازوں کو جان لینے کا تجسس ضرور ہے۔ وہ حقائق کی گہرائیوں میں اتر جانے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ لیکن علمِ اشیاء کی یہ جستجو کسی واضح اندازِ نظر پر چلتی نہیں۔ شاعر کا شعور مبہم اور فکر منتشر ہے اس کے ذہن پر ایک دھند چھائی ہوئی ہے۔ نیم غنودگی کی حالت میں وہ صداقتوں کے ایک رخ کو محسوس کرتا ہے، لیکن پوری بات سمجھنے سے قاصر ہے۔ حقائق اس کے ذہن پر بجلی کی طرح کوند کر فوراً غائب ہو جاتے ہیں، وہ انہیں گرفت میں نہیں لے پاتا۔ نتیجہ یہ ہے کہ جہاں تہاں ان گری ہوئی بجلیوں کے بجھے ہوئے ذرے مل جاتے ہیں، جن کو ملا کر کبھی آفتاب و ماہتاب تو کجا، کوئی روشن ستارہ بھی نہیں بن پاتا۔ عارضی چمک کے بعد پھر وہی اندھیری گلیاں جن میں ہزار بار گھوم کر بھی آدمی وہیں پہنچ جاتا ہے، جہاں سے چلا تھا۔ باہر نکلنے

کارآستہ ایسے سوچنا ہی نہیں۔

اس طرح فراق کو غم بھی راس نہ آیا۔ معاملہ یہ ہے کہ عشق کی طرح غم کو بھی ہمارے شاعر نے ایک مستقل اور ہمہ جہت طاقت تصور کر لیا ہے، حالانکہ عشق ہو یا غم، کوئی بھی زندگی کی مطلق قدر نہیں، ان سب کی حیثیت اضافی ہے۔ آدمی ان سے کام لے سکتا ہے، ان کی بندگی نہیں کر سکتا۔ یہ وسائل ضرور ہیں، مقصود نہیں بن سکتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ فراق غم سے بھی اسی طرح لپٹ گئے جیسے عشق پر جا پڑے تھے۔ اس قسم کی ربودگی کبھی نتیجہ خیز ثابت نہیں ہوتی۔ یہ اعصابی کمزوری کی علامت ہے۔ اس کے ہاتھوں آدمی مریض اور ضعیف ہو کر رہ جاتا ہے — مضمحل، ناتواں، بے چارہ۔ سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اس ازخود رفتگی کا انجام بھی ایک حسرت ناک خود شکستگی کی صورت میں رونما ہوا۔ بس رقصِ بسمل کے چند نظارے بہم آ گئے۔ غم نے عشق میں کچھ سنجیدگی اور گہرائی ضرور پیدا کی مگر ساحلِ مراد تک نہیں پہنچا سکا۔ تذبذب، حیرانی اور سراسیمگی سے نجات نہیں ملی۔

ہم بحرِ عشق تیر تو جائیں مگر نہیں
ایسا کوئی کنارہ کہ ساحل کہیں جسے

اے فراق آفاق ہے کوئی طلسم اندر طلسم:
ہے ہر اک خواب اک حقیقت ہر حقیقت ایک خواب

غمِ فراق کے کشتوں کا حشر کیا ہوگا
یہ شامِ ہجر تو ہو جائے گی سحر پھر بھی
ہستی بجز فنائے مسلسل کے کچھ نہیں
پھر کس لئے یہ فکرِ قرار و ثبات ہے

عشق اور غم کے اس مبہم اضطراب کا نتیجہ ہے کہ فراق کی شاعری میں واضح اور متعین خیالات نہیں ملتے۔ کچھ پتہ نہیں چلتا وہ کس خاص جذبے اور تخیل کو ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی ہر تخلیق میں بکیفیت مجموعی بس ایک مبہم سی فضا چھائی رہتی ہے، جس میں کچھ ادھر کچھ، ادھر کچھ احساسات بکھرے ہوئے لگتے ہیں۔ محسوس ایسا ہوتا ہے کہ زمانے کا ستایا، کوئی شرابی، نشے میں دھت جھومتا، بڑبڑاتا ہوا چلا جا رہا ہے۔ مدہوشی کے عالم میں اپنے لاشعور کی تمام گرہوں کو تار تار کئے دے رہا ہے۔ ترنگ میں کبھی عورت، کبھی زمانہ، کبھی زندگی، اور کبھی خود اپنے متعلق اشارے کنائے کئے چلا جا رہا ہے۔ اس مخمور کیفیت میں پوری کائنات غبار آلود نظر آتی ہے، پورا منظر دھواں دھواں دکھائی پڑتا ہے، اور نگاہ کا یہ عکس تخلیق پر طاری ہو جاتا ہے، جس میں پرچھائیوں اور آہٹوں کے سوا معنی کا کوئی نقش و آہنگ واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ ہر تخلیق میں محبت، حسرت اور لذت اور تجسس حقیقت سے مخلوط ایک پر اسرار فضا پائی جاتی ہے۔ فراق کے درج ذیل شاہکاروں کی امتیازی

خصوصیت رمز و ایما کی یہی طلسماتی کیفیت ہے۔

"شامِ غم کچھ اس نگاہِ ناز کی باتیں کرو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" (غزل)
"وہ چپ چاپ آنسو بہانے کی راتیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔" (غزل)
"کچھ بھی عیاں نہاں نہ تھا۔ کوئی زماں مکاں نہ تھا" (غزل)
"نگاہِ ناز نے پردے اُٹھا دیے ہیں کیا کیا"۔ ۔ ۔ ۔ (غزل)

فراق اگر اپنی زندگی پہ قانع رہتے تو ان کے تصورات پر مزید گفتگو کی قطعی ضرورت نہ ہوتی۔ مگر وہ ایک کوس آگے بڑھ کر اپنے قلندر بلکہ عارف تک ہونے کا دعویٰ کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ گمان کرتے ہیں کہ قدرت نے انہیں اُردو شاعری کا مسیحا بنا کر بھیجا ہے۔ ان کا انداز کچھ ایسا ہے گویا اُردو کی عشقیہ شاعری کے مصلح ہوں اور اسے پہلی بار فطری اور معقول بنیادوں پر از سر نو منظم کر رہے ہوں۔ اپنے اس عظیم مشن کا انہیں شدید احساس بلکہ الجھن ہے۔ ان کے تصورِ عشق کی نوعیت اور درجہ و معیار تو اوپر کی بحث سے واضح ہے۔ اب دیکھئے کہ موصوف اپنے اسی عشق کے دم خم پر کس تیور سے مشیت کو چیلنج کرتے ہیں اور دانش و بصیرت کے کیا کچھ نقد لٹاتے ہیں:-

عشق بس میں ہے مشیت کے عقیدہ تھا مرا
اس کے بس میں ہے مشیت مجھے معلوم نہ تھا

ہر عقدۂ تقدیرِ جہاں کھول رہا ہے
ہاں دھیان سے سننا یہ صدی بول رہی ہے

سر اُٹھا ہاں سجدۂ دیر و حرم سے سر اُٹھا
وہ جھلکتا ہے افق پہ آستانِ کائنات

یا خدا ہو یا فرشتے یا بہائم یا بشر
بس مسلسل مٹتے ہی رہتے ہیں بے رازِ ثبات

میں نے اس آواز کو پالا ہے مر مر کے فراق
آج جس کی نرم لو ہے شمعِ محرابِ حیات

تیری باتیں ہیں کہ نغمے، تیرے نغمے ہیں کہ سحر
زیب دیتے ہیں فراق اوروں کو کیا یہ کفریات

نعرۂ حق نے کیا مرتبۂ عشق بلند
منصبِ جلوہ دہِ دار و رسن مجھ کو دیا

دستِ قدرت نے بس اک پیکرِ خاکی جس میں
سحرِ نو کی کبھی خوابیدہ کرن مجھ کو دیا

ختم ہے مجھ پہ غزل گوئی دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا

کہتے ہیں میری موت پر اس کو بھی چھین ہی لیا
عشق کو نازنیوں کے بعد ایک ملا تھا ترجماں

کب ہو گی ہویدا افقِ خُم سے نئی صبح
شیشوں سے جھلکتا تو ہے مستقبلِ انساں

اس بادۂ سرجوش سے اٹھتی ہیں جو موجیں
ہیں عالم اسرار کی وہ سلسلہ جنبیاں
عظمت تقدیر آدم اہل مذہب سے نہ پوچھ
جو مشیت نے نہ دیکھے دل نے دیکھے ہیں وہ خواب

اگر زیر قلم مضمون تنقیدی مقالہ ہونے کی بجائے صحافتی اداریہ ہوتا تو میں محبت اور مشیت کی بارگاہ میں ان طفلانہ گستاخیوں پر "بلا تبصرہ" لکھ کر چھوڑ دیتا۔ یہ بڑی عجیب بات ہے کہ فراق اور ان کے دوسرے ہم مشرب اپنے سنجیدہ موضوعات پر اپنی سنجیدگی کے تمام دعووں کے علی الرغم، اس قماش کی مضحکہ خیز باتیں کر جاتے ہیں۔ عظمت تقدیر آدم اہل مذہب سے نہ پوچھ، اور پوچھ کس سے؟ "شراب کے شیشوں" اور "بادۂ سرجوش" سے؟ یہ ہے دور حاضر کے بزعم خویش خاتم المتغزلین کا انداز سخن۔ اردو شاعری، بالخصوص غزل گوئی، اتنی کم سواد تو نہیں۔ غالب رند تھے اور میر بھی قلندر، پھر دور حاضر میں حسرت، شاد، فانی، اصغر اور جگر بھی ہو گزرے ہیں۔ ان میں کوئی بھی عالم اور باضابطہ صوفی نہ تھا۔ اور گرچہ کائنات وحیات کے متعلق ان میں ہر ایک اپنا خاص رویہ اور تیور بھی رکھتا تھا (میں نے اقبال کا نام قصداً چھوڑا ہے تاکہ آفتاب کی عدم موجودگی میں آسمان شاعری کے ماہتاب اور ستارے صاف نظر آ سکیں)، لیکن ان میں کسی کو ان یاوہ گوئیوں

کی جسارت نہ ہوئی۔ جس کا ارتکاب فراق نے اتنی دلیری سے کیا ہے، اس لئے کہ یہ سب لوگ اپنی حد اور قدر پہچانتے تھے، ان کے زمانہ میں کوئی نہ کوئی جوہر ضرور موجود تھا، حالی حد بندی نہیں تھی۔ ہمارے جدید شاعر یا تو باضابطہ مسائل کا مطالعہ اور حقائق کی جستجو کر کے کسی واقعی تفکر کا ثبوت دیں، ورنہ انھیں لازم ہے کہ زلف و رخ کے سایے سایے آسان راہِ طلب پر گامزن رہیں۔ اس طرح کم از کم خالص فن کی تفریحی دلکشی تو برقرار رہے گی، ورنہ بے شعور اطفال نادان کی طرح حقائق پر کلوخ اندازی سے خواہ مخواہ کا تکدّر پیدا ہوتا ہے۔

مشیّت فراق کے تصور سے بہت بلند ہے، محبّت کے ساتھ ہی انھوں نے بڑا وحشیانہ کھیل کھیلا ہے، اگرچہ اس وحشت میں وہ تنہا نہیں، ان کے ساتھ بڑے بڑے جنید و شبلی و عطار بھی مست ہیں۔ بہرحال، اس ابتلائے عام کے سبب یہ مسئلہ اور بھی خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ عورت واقعی وہ مخلوق ہے، جس کے وجود سے تصورِ کائنات میں رنگ ہے۔ لیکن اس رنگ کی لطافت اپنے تحفظ کے لئے ایک حجاب کا تقاضا کرتی ہے۔ عورت کی حیثیت گلشنِ حیات میں خوشبو کی ہے، جس کی مہک سے پوری فضا معطر ہے، لیکن وہ خود نظر نہیں آتی اور اس کی عطر بیزی کا راز اسی پردگی میں ہے۔ قدرت نے صنفِ نازک کو ہماری خلوتوں کا امین بنایا ہے۔ سماج کے نظام کا امیں

اس کو اعلیٰ امور کی ذمہ داری کے لئے بطور خاص تخلیق کیا گیا ہے۔
اب اگر اس کے وجود پر پڑے ہوئے لباس انسانیت کو نوچ کر
اس کی تمام اداؤں کو سربازار ارزاں کر دیا جائے تو جسم
کے دل آویز خطوط کی اچھی خاصی نمائش تو لگ جائے گی اور
من چلوں کی نظارہ بازی کا سامان بھی ہو جائے گا۔ لیکن یہ
غیر فطری جلوہ سامانی پوری زندگی کو ایک تماشا بنا کر رکھ دے گی،
رومانیت اور نسائیت معاشرے کے رگ و پے سرایت کر کے
افراد کے اعصاب کو اس درجہ تشنج میں مبتلا کر دے گی کہ ساری
ذہنی و عملی توتیں مفلوج ہو کر رہ جائیں گی۔
جنس شجر ممنوع تو یقیناً نہیں لیکن مہذب انسانی معاشرے
میں اس کا لطف و احساس لازماً خلوت تک محدود رہنا چاہیئے،
جلوت میں اس کا اظہار و مظاہرہ یکسر وحشیانہ فعل ہے۔ یہ دو
افراد کے درمیان اتنا خالص اور انفرادی معاملہ ہے کہ اس کو
دوسرے نہج کی بھی اجتماعی سطح پر لانا سماج میں ہلاکت کے جراثیم
بوتا ہے۔ ہاں مادی عضویت سے منزہ انسانی عشق کی روحانی اداؤں
کا علامتی بیان ضرور مایۂ انبساط ہے۔ اس سلسلے میں بھی قدما
کی مستند و مسلم عشقیہ روایت سے سیکھنا چاہیئے۔
بات یہ ہے کہ انسانی سماج میں محض عورت اور مرد نام کی کوئی
مخلوق نہیں، آدم و حوا کی اولاد چند رشتوں کے تحت زندگی بسر کرتی
ہے۔ چنانچہ عورت ماں ہے، یا بیٹی، یا بہن یا بیوی (ٹھیک

جس طرح مرد باپ ہے یا بیٹا یا بھائی یا شوہر) وہ فقط عورت ہو کر کسی جہت سے بھی ایک انسان کے تصور میں نہیں آسکتی۔ اگر ہم شیطان یا فرشتہ نہیں ہیں، تو ہمیں انسانی رشتوں کا احترام کرنا ہی پڑے گا، ورنہ تہذیب و ثقافت کے سارے دعوے یہاں تک کہ آدمیت کا زعم بھی یکسر باطل ہے۔ جو فن کار زندگی کی اس بنیادی قدر سے واقف نہیں اور جو فرد۔ اپنے محسن سماج کے اس بنیادی ضابطے کی پیروی نہیں کرتا، وہ اور کچھ بھی ہو انسان نہیں ہو سکتا، کم از کم اس پہلو سے، اس لئے کہ نظامِ قدرت کی خلاف ورزی کرکے ہم اپنی فطرت کو مسخ کرنے کے سوا اور کوئی کارنامہ انجام نہیں دے پاتے۔

آخر انفرادیت اور اجتماعیت کے درمیان توازن تو ہونا ہی چاہئے اگر سماج کو یہ اختیار نہیں کہ وہ فرد کی اُپج اور راحت طلبی پر بند لگائے تو فرد کو بھی یہ اجازت نہیں دی جا سکتی کہ وہ محض ذاتی لطف کے لئے سماج کی قدروں اور ضابطوں کو پامال کر ڈالے۔ معاملہ دو طرفہ لین دین کا ہے، فرد اور سماج دونوں کے ایک دوسرے پر اور ایک دوسرے کے لئے کچھ حقوق اور کچھ فرائض ساتھ ساتھ ہیں۔ عورت اور مرد آزاد نہیں کہ خالص حیوانوں کے مانند ذاتی خواہشات کی تسکین کے لئے ایک دوسرے کے ساتھ کھل کھیلیں۔ سب سے پہلے انہیں ذمہ دار انسان کی طرح اس حقیقت کا لحاظ کرنا پڑے گا کہ وہ ایک نظامِ اجتماعی کے رکن ہیں، جس کے مفاد کے خلاف انہیں کسی

اقدام کا حق نہیں پہنچتا۔ ان کی پوری زندگی اور سارے تعلقات چند تہذیبی رشتوں کے تحت ہیں، جن سے الگ ہو کر ان کے باہمی ربط کی کوئی معقول شکل متصور نہیں۔ معاشرۂ انسانی کی اس ناقابلِ انکار صداقت کی موجودگی میں اس بات کی گنجائش نہیں نکلتی کہ فن کے پردے میں عورت کے اعضا کی تشریح کی جائے، مدحِ زلف و رخسار و لب، اہلِ نظر کا شیوہ نہیں۔ اس تشریحِ اعضا سے ایک طرف تو انسانی رشتوں کی حرمت مجروح ہوتی ہے، دوسری جانب سماج کی بنیادیں کھوکھلی ہوتی ہیں۔ تیسرے مرد و عورت کے درمیان انسانی مساوات پر شدید ضرب پڑتی ہے۔ اگر مرد کو حق پہنچتا ہے کہ عورت کے اعضا کی تصویر کشی کر کے لطف اٹھائے تو کیوں نہیں عورت بھی مرد کے اعضا کا تجزیہ کر ڈالے؟ موجودہ تمدن کے کاروبار میں عورت کی جسمانی اداؤں کو بری طرح استعمال کیا جا رہا ہے۔ کیا شاعری کا فنِ لطیف بھی اسی تجارتی اشتہار بازی سے اپنے دامن کو کثیف کرے گا؟ ایسا لگتا ہے جیسے عہدِ قدیم کی بردہ فروشی اب فنونِ لطیفہ کا واحد شغل رہ گئی ہے! بردہ فروشی میں بھی تو! آج کے فنونِ لطیفہ ہی کی طرح، بس عورت کی جسمانیات سے کھیلا جاتا تھا!

بہر حال، کلامِ فراق کی شدید نسائیت تغزل کو اس کے ابتدائی لغوی مفہوم میں سامنے لاتی ہے، یعنی عورتوں سے یا عورتوں کے متعلق گفتگو کرنا۔ اس غیر معتدل زنانہ پن کی قباحتوں پر بحث

اوپر گذر چکی ۔ بہر حال اس کے جلو میں اردو شاعری میں کچھ دلچسپ عناصر بھی آگئے ہیں ۔ اس اضافے کو ایک لفظ میں گھریلو پن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ، گرچہ یہ گھریلو پن ذرا مخصوص قسم کا ہے ، اور اس کی صحیح تصویر فراق کی غزلوں میں کم ہی ابھر پاتی ہے ۔ ہاں سلسلۂ رباعیات "بھارت درپن" میں ایک گھریلو ہندو عورت کا بڑا حقیقی اور کامیاب نقش اُتارا گیا ہے ۔ واقعہ یہ ہے کہ اس میں فراق نے خاندانی مسرت کے بارے میں اپنے تمام حسین خوابوں کو ممثل کر دیا ہے ۔ انہوں نے ایک مثالی دیوی کی مورتی سجائی ہے ، جس کی پوجا کی امنگ اب تک ان کے دل کو تڑپاتی ہوگی ۔ یہاں حقیقتِ منتظر کو تصور نے لباسِ مجاز پہنا دیا ہے ۔ بہر حال روحانی سے وہ شدید جذباتی وابستگی جس کا نقشہ "بھارت درپن" میں ملتا ہے ، اس نے فراق کی بعض غزلوں میں بڑا سوز پیدا کر دیا ہے اور محرومی کے سبب اس میں اور بھی تیزی آگئی ہے ۔ یہی سبب ہے کہ ہمہ تا قدم جسمانیات میں غرق ہونے کے باوجود بعض وقت فراق پر کچھ ایسی کیفیتیں بھی طاری ہو جاتی ہیں جن میں دل مجروح سے فقیرانہ صدائیں بلند ہونے لگتی ہیں یا پھر حسرت و آرزو کے کچھ ایسے پہلو نمایاں ہوتے ہیں کہ حیات پر اسرار معلوم ہونے لگتی اور اشعار نوا ہائے راز کے ۔

حسن کو اک حسن ہی سمجھے نہیں اور اے فراق
مہرباں نامہرباں کیا کیا سمجھ بیٹھے تھے ہم

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہ گزر پھر بھی

ہو کیا ہوا کچھ بھی نہیں اور یوں تو سب کچھ ہو گیا
معنی بے لفظ ہے اے دوست دل کی واردات

تری نگاہ سے بچنے میں عمر گزری ہے
اُتر گیا رگِ جاں میں یہ نیشتر پھر بھی

بستیاں ڈھونڈھ رہی ہیں انھیں ویرانوں میں
وحشتیں بڑھ گئیں حد سے ترے دیوانوں میں

نگاہِ ناز نے پردے اٹھائے ہیں کیا کیا
حجاب اہلِ محبت کو آئے ہیں کیا کیا

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

جینا جو آگیا تو اجل بھی حیات ہے
اور یوں تو عمر خضر بھی کیا، بے ثبات ہے

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آکے رہ گئیں

حسن ازل کی جلوہ گاہ آئینۂ سکوت راز
دیکھ تو ہے عیاں عیاں، پوچھ تو ہے نہاں نہاں

ایک ایک صفت فراقؔ اس کی
دیکھا ہے تو ذات ہو گئی ہے

ان اشعار میں تخیل کی وسعت، جذبے کی گہرائی اور ذہن کی رسائی سبھی کچھ ہے۔ کاش فراقؔ کا غالب سرمایہ اور تمام انداز یہی ہوتا، لیکن افسوس کہ وہ اپنی اس امتیازی نشان کو چھوڑ کر بار بار سطحی لذت کوشیوں کی طرف مائل ہوتے اور بڑی حد تک اپنی توجہ انہی پر مرکوز رکھتے ہیں:

وہ تمام روئے نگار ہے وہ تمام بوس و کنار ہے
وہ ہے چہرہ چہرہ جو دیکھئے وہ ہے چومئے تو دہن دہن
کف پا سے تا سر نازنیں کہیں آنکھیں کھلی جھپکتی ہیں
کہ تمام مسکن آہوان ہے نرم خمار بھرا بدن

اشعار میں، یہی عارض و کاکل کے وہ جلوے
ہاں دیکھ کبھی تو مری غزلوں کی شب ماہ
رُکی رُکی سی لب شوق پر ہے عرض وصال
کہ پھونک دے نہ ترے زیر لب جواب کی آنچ
جسم نازنیں میں سر تا پا نرم لو نیں لہرائی ہوئی سی
ترے آتے ہی بزم ناز میں جیسے کئی شمعیں جل جائیں

انسانی جسم ہی سے منسلک بیک وقت لذتیت اور تفکر کے یہ متضاد میلانات فراق کے شاعرانہ ذہن کے متعلق ایک نکتہ خاص کی نشان دہی کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے جیسے یہاں افق کار تہذیب کی کئی صدیوں کو چھلانگ کر اتاد: انسانیت کے اس دور وحشت میں جا پہنچا ہے جب انسان "فطرت" سے اتنا قریب تھا کہ ہوا، پانی اور غذا کی طرح جنس بھی ایک رفاہ عامہ کی چیز تھی، اس وقت کے آدمی جو انباتات و حیوانات کے ساتھ اتنی قریبی رفاقت رکھتے تھے کہ جنسی معاملات میں ان ہی کی طرح بے قید و بے تامل تھے، ان کے تازہ و سادہ جسموں پر ہمہ دم جنس کے گلاب کھلتے رہتے تھے اور ان کی عطر بیزیوں کے درمیان ہی وہ بے محابا ایک دوسرے کے ساتھ مل کر زندگی کا سارا کاروبار انجام دیتے تھے۔ چنانچہ دل کے سارے ارمان اتنے آسودہ تھے کہ انہیں مچلنے کی ضرورت ہی لاحق نہ ہوتی تھی۔ ایسے میں آدمی فارغ تھا کہ فطرت کی جمال آرائیوں پر خوب خوب داد نظر دے، اس لئے کہ فطرت بھی جسم محبوب ہی کی مثال شگفتہ و آزمودہ تھی، بلکہ فطرت اور عورت ایک ہی حقیقت کے دو رخ تھے، اور شاعر ان دونوں رخوں کا شیدائی تھا۔ کیونکہ جس حقیقت کے یہ دو رخ تھے، وہ روح کائنات سے کم درجے کی ہستی نہ تھی۔ اس طرح ایک صاحب احساس انسان عورت اور فطرت ہی کے واسطوں سے خدا کے قریب بھی پہنچ جاتا تھا۔

یہاں تک کہ عورت بجائے خود ناموسِ فطرت بن گئی تھی٭ ۔ یہی سبب ہے کہ فراق کی شاعرانہ تصویریں بعض اوقات زندگی کی امثلۂ قدیم (آرکیٹائپس ARCHETYEPS) محسوس ہوتی ہیں ۔ وہی "تاریکی"، ابہام اور اشاریت اور کچھ جادو کی کیفیت :

رات چلی ہے جوگن بن کر، بال سنوارے، لٹ چھٹکائے
چھپے فراق گگن پر تارے، دیپ بجھے، ہم بھی سو جائیں

طبیعت اپنی گھبراتی ہے جب سنسان راتوں میں
ہم ایسے میں تری یادوں کی چادر تان لیتے ہیں

ہوش میں کیسے رہ سکتا ہوں آخر شاعرِ فطرت ہوں
صبح کے ست رنگے جھرمٹ سے جب وہ انگلیاں مجھے بلائیں

یہ سرمئی فضاؤں کی کچھ منمناہٹیں
ملی ہیں مجھ کو پچھلے پہر تیری آہٹیں

ہم اہلِ انتظار کے آہٹ پہ کان تھے
ٹھنڈی ہوا تھی، غم تھا ترا، ڈھل چلی تھی رات

سانس کو تازہ، دل و جاں کو معطر کر گئیں
اس نظر کی ٹھنڈی اور مہکی ہوئی پرچھائیاں

٭ یہ علمائے عمرانیات کا بیان ہے اور غالباً فراق اس کے قائل ہیں، جب کہ میں اس کو خرافات سمجھتا ہوں ۔ ع م

ان تصویروں میں حسن و عشق انتہائی سادہ اور اس لئے بلا تفریق ایک دوسرے میں مدغم نظر آتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے انسان کی شخصیت ابھی خالص جذبہ و احساس کی سرحد میں ہے۔ فکر و ادراک کی منزل ابھی نہیں آئی، اس لئے خیال اور مادے میں کوئی امتیاز پیدا نہیں ہوا، جو بات ہے تجسیم کی راحت کا ذائقہ لئے ہوئے، تجرید کی کلفت ذہن کو گوارا نہیں۔

موسم گل کو "رنگ پیراہن"، "خوشبوئے زلف" اور "جلوۂ بام" کے مناظر میں منتشکل کرنے سے حسیات و اعصاب کو فرحت و لذت تو ضرور ملتی ہے، لیکن سوال اٹھتا ہے، سنجیدہ فن میں حسن، صداقت اور خیر کا توازن کیا ہوتا ہے؟ کیا حسن صداقت سے خالی ہو سکتا ہے، یا صداقت خیر سے عاری ہو سکتی ہے؟ جو بوالہوس ان سوالوں کا جواب اثبات میں سوچتا ہو اس سے تو تخاطب بھی فضول ہے، لیکن اہل نظر اپنے ذوق اور شعور کا تجزیہ کر کے آسانی سے اس قطعی نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ جمال کی لطافت وہم اور شر سے ملوث نہیں ہو سکتی۔ "حسن آئینہ حق، اور دل آئینۂ حسن" ہے۔ لہٰذا وہ حسن کلام جو دل انسان کا آئینہ بننے کی آرزو رکھتا ہو اس کے لئے چارہ نہیں اس کے سوا کہ حسن کوشی میں صداقت اور خیر کا دامن نہ چھوڑے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ جمالیاتی وفور میں بھی اخلاقی قدریں نگاہ مرکوز رکھے، تاکہ لطف و نشاط تہذیب کے دائرے میں رہے، اور اس طرح اس کا انجام

بھی آغاز ہی کی طرح شیریں ہو۔ صرف یہی کیف انسان کی صحت وشرافت نیز نفاست کا ضامن ہو سکتا ہے۔ اور یہ کیف ہی زندگی کے تمام اشغال کا واحد مقصد ہے، جس سے ٹکرانے والی ہر حرکت مرگ آموز ہے۔

فراق نے غزلوں کے علاوہ نظمیں اور رباعیات بھی لکھی ہیں۔ فنی اعتبار سے فراق کے یہاں یہ صنفیں کوئی مستقل حیثیت نہیں رکھتیں، اس لئے کہ ان سب میں مواد کی نوعیت اور ہیئت کا سانچہ برابر غزل کا ہے۔ فراق جس ہیئت میں بھی طبع آزمائی کریں اس کے ہر خم و پیچ میں ان کی متغزلانہ ادائیں رقصاں ملیں گی۔ رباعیات کا تسلسل ہو یا بندوں کی تنظیم، غزل کے مصرعے جھلکتے نظر آئیں گے۔ شاعر کا اندازِ خیال غزل کے آہنگ سے باہر ظہور پذیر ہو ہی نہیں سکتا۔ اس لئے کہ فراق اپنی تمام ہیئت کے با وصف آہنگ کی حد تک غزل کی سکہ بند روایات سے پرے جانے کا یارا نہیں رکھتے۔ میر ہی کی طرح ان کا مزاج پگھلا ہوا ہے، اس میں جماؤ نہیں۔ ان کے قویٰ ڈھیلے ہیں، تنے ہوئے نہیں، اس لئے ان کے یہاں بکھرے ہوئے احساسات کو سمیٹنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

ہیں سوا میرے اور بزم نوا پرور آہستگی نہیں ملتی
میں نے اس آواز کو پالا ہے مر مر کے فراق
آج جس کی نرم لو ہے شمع محراب حیات

یہ بزم نوا اور بزم نو شرح محراب حیات ہو یا نہ ہو، فراق کی جرأت غزل کا دیا تو ضرور ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ فراق کی آواز میں بڑی آہستگی ہے۔ انہیں "سکوتِ ناز" سے جو شدید وابستگی ہے اس کا لازمی شیوۂ اظہار یہی ہونا بھی چاہئے تھا۔ فراق کی آرزو بڑی دھیمی اور رفتار بہت مدھم ہے۔ انہیں شاعرات اور پچھلے پہر کی خموشیاں بہت اپیل کرتی ہیں۔ ان کا رنگ طبیعت شب کی تاریکی سے بے حد مانوس ہے۔ دھندلکوں اور اندھیروں ہی میں ان کی نگاہ تصور کے سامنے ایک سے ایک تصویریں جھلک اٹھتی ہیں۔ جب آسمان پر ستاروں کی بزم سجتی ہے تو شاعر کے دل میں نگار خانہ آراستہ ہوتا ہے۔ شاید اس لئے کہ یہی وقت ہے شگفتن گلہائے ناز اور حریم حسن میں بار پانے کا۔ چنانچہ روز روشن میں ہجر کا مارا ہوا عاشق افسردہ کھل اٹھتا ہے، سارے تکلفات کو بالائے طاق رکھ کر کسی کے قریب آجاتا ہے اور آہستہ آہستہ محبت کے گلوے شکوے سنانے لگتا ہے۔ جیسے جیسے قربت بڑھتی جاتی ہے سینے کا درد اور سانسوں کا اتار چڑھاؤ بھی تیز ہوتا جاتا ہے۔ اس طرح پوری صحبت سرگوشیوں ہی میں تمام ہو جاتی ہے۔

اب چونکہ خلوت ناز کے اندر سرگوشیوں میں بیان ہونے والی یہ حکایت عشق الی حد لذیذ ہے، اس لئے نتیجۃً دراز بھی۔ چنانچہ فراق کی غزلوں کی طوالت اردو شاعری کے لئے ایک نیا مسئلہ ہے۔ یہ صرف لمبی غزل مسلسل کا معاملہ نہیں۔ فراق کے دل میں غم ہائے

پنہائی کا جو غبار بکھرا ہوا ہے۔ وہ ۳۰، ۳۰، ۴۰، ۴۰ اشعار کی غزلیں لکھ ڈالنے کے باوجود نکلتا ہی نہیں۔ وہ جب شروع ہو جاتے ہیں تو وفورِ طبع انہیں کسی خاتمے پر ٹھہرنے ہی نہیں دیتا، بار بار خاتمے کی طرف آ آ کر لوٹ جاتے ہیں، یہاں تک کہ شاید چکر لگاتے لگاتے تھک کر یکایک ایک مقطع پر آ گرتے ہیں۔ اس کے بعد تھوڑی دیر دم لے کر پھر کسی دوسری زمین میں انہیں باتوں کو لے کر دوڑ لگانا شروع کر دیتے ہیں، جن کی خاطر پہلے گھوم چکے تھے۔ ایک کرب اور درد ہے جو شاعر کو نچلا نہیں بیٹھنے دیتا، اور بار بار گایا جانے کے باوجود کسی گیت میں ڈھلتا ہی نہیں۔ شاعر کے افقِ ذہن پر ہمیشہ درد کے بادل منڈلاتے اور پیہم برستے رہتے ہیں، اک ناسور ہے عاشقِ نامراد کے دل میں، جو رستا ہی چلا جاتا ہے۔ بہر حال، شبِ فراق جیسا یہ طولِ غم یہ غم ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ ایسی ہیئت کی کیا توجیہہ کریں، جس کی حدیں بالکل شکستہ ہیں، اور جغرافیہ ادب میں جس کا کوئی واضح متعین نقشہ بن نہیں پاتا؟

فراق پہلے اور آخری شاعر نہیں جنہیں اپنے بیان کی وسعت کے لئے تنگنائے غزل ناکافی معلوم ہوئی ہو۔ غالب سے جمیل مظہری تک ہر صاحبِ احساس و شعور فنکار کو اس مسئلے سے سابقہ پڑا ہے۔ کسی نے قطعے میں دل کی بھڑاس نکالی اور کوئی نظم نگاری کی جانب مڑ گیا۔ کسی نے ایک مناسب اور متناسب سانچے کی غزلِ مسلسل پر اکتفا کیا۔ لیکن فراق اپنی قماش کے واحد

واحد شاعر ہیں، جو غزل لکھتے ہیں تو تسلسل کی ہر حد سے نکلی ہوئی اور نظم تصنیف کرتے ہیں تو غزل کی تمام بندشوں سے بھری ہوئی اساتذہ کے سہ غزلوں اور چو غزلوں میں بھی پراگندگی طبع کی یہ نظیر نہیں ملتی۔ وفورِ باطن کا ایسا بے روک سیلان اپنی مثال آپ ہے۔

واقعہ یوں ہے کہ فراق ایک رنگینۂ زدہ شاعر ہیں۔ چنانچہ اس مرض کی متضاد علامت کے طور پر ایک طرف حساس انفرادیت پرستی ہے تو دوسری جانب اعتمادِ نفسی کا فقدان۔ نتیجہ یہ ہے کہ دل نا آسودہ صرف ایک ایسی فضا کی تخلیق کر کے رہ جاتا ہے، جو ایک زریں غبار سے مملو ہے، جس کے کنارے لامعلوم اور جس کے اجزا ناقابل امتیاز ہیں۔ اس نوعیت کا جذبۂ تخلیق اپنے انشا کے لحاظ سے غزل کی ریزہ‌گی لیکن وسعت کے اعتبار سے نظم کی کشادگی کا تقاضا کرتا ہے، لہٰذا مواد اور ہیئت کے درمیان ایسی کشمکش برپا ہو جاتی ہے۔ جو ہیئت کو مواد کی قامت پر اس حد تک کھینچتی ہے کہ ہیئت شکن در شکن ہو کر ٹوٹ ٹوٹ جاتی ہے۔ انجام کار، غیر ضروری طوالت اور انتشار رونما ہوتا ہے۔

اسی صورتِ حال کا شاخسانہ کلامِ فراق کی ناہمواری ہے۔ ایک طرف نہایت چھوٹی بحریں ہیں تو دوسری جانب بہت بڑی بحریں، کہیں نہر، کہیں سمندر۔ ذرا سی آب جو اور محیطِ بے کراں کی یہ مثالیں انتہائی سادگی و پیچیدگی کے قطبین پر واقع

کارنامے کا ایک مستند اظہار ہو جائے۔

اُردو غزل گوئی کی روایت میں فراق نے بلاشبہ ایک اضافہ کیا ہے اور وہ ایک منفرد و ممتاز احساس و آواز کے مالک ہیں، لیکن یہ احساس و آواز وہ نہیں ہے جو ان کی جنسی اُچھیلا ہونٹوں میں نظر آتی ہے، ان کا اصل اضافہ وہ ہے جس میں وہ تھوڑی دیر کے لئے مُتمکن ہو کر اپنے جذبے کی گہرائیوں اور اس کی کائناتی وسعتوں کا پتہ دیتے ہیں اور جہاں ان کی ذات منزہ ہو کر ایک آفاقی عشق کی پُر درد اور حسرت انگیز آہٹوں میں ڈوب جاتی ہے۔ حسب ذیل اشعار فراق کے اس رنگ و آہنگ کے نمائندہ ہیں:

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگزر پھر بھی

نگاہِ ناز نے پردے اُٹھائے ہیں کیا کیا
حجاب اہلِ محبت کو آئے ہیں کیا کیا

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی
چراغِ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

ایک مدت سے تری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

منزلیں گرد کی مانند اُڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گزراں ہے کہ جو تھا

شاہدِ غم کچھ اس نگاہِ ناز کی باتیں کرو
بے خودی بڑھتی چلی ہے راز کی باتیں کرو
ہر رگِ دل وجد میں آتی رہے دکھتی رہے
یوں ہی اس کے جا و بے جا ناز کی باتیں کرو

میرے نزدیک اس قسم کے اشعار فراق کے تغزل کی بلند ترین پروازیں ہیں اور ان سے مختلف جو کچھ ہے وہ ان کی پست ترین گراوٹ ہے، کہنا چاہیئے "بلندش بہ غایت بلند و پستش بہ غایت پست"۔ فراق کے "نہایت بلند" اشعار اردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے اور ان کی "غایت پست" چیزیں اپنی موت آپ مرجائیں گی۔

اختر اورینوی کی افسانہ نگاری

جس وقت اختر اورینوی نے افسانہ نگاری شروع کی پریم چند زندہ تھے اور ان کے پیرووں کی ایک پوری نسل بروئے کار آچکی تھی، سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس وغیرہ ابھر چکے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ نیاز فتح پوری کا جمالستان اور سجاد حیدر یلدرم کا خیالستان سج چکے تھے۔ مجنوں گورکھپوری کا بیاباں بھی سامنے آچکا تھا۔ حجاب امتیاز علی کا کوہ قاف نمودار ہو رہا تھا۔ سعادت حسن منٹو نے ابھی لکھنا شروع کیا تھا۔ پھر اختر اورینوی کے لکھنا شروع کرنے کے دو تین ہی برسوں بعد کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور چند سال اور بعد عصمت چغتائی بھی، میدان میں آگئے۔ اسی عہد میں احمد ندیم قاسمی بھی لکھنے لگے۔ اس طرح اورینوی اردو افسانہ نگاری کی دوسری نسل کی پہلی پشت میں وجود پذیر ہوئے۔

یہ وہ دور تھا جب اردو ادب میں مختصر افسانہ نگاری کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ مگر در و دیوار اور بام و سقف کا صرف مسالہ تیار ہو رہا تھا، اور کاریگری کے لئے چابکدست معماروں کی ضرورت

تھی۔ پریم چند نے بنا ضرور ڈال دی تھی، مگر وہ خود اور اُن کے قبیلے کے لوگ مزید تعمیر کے گُر سے واقف نہ تھے۔ پریم چند اسکول کی حد تک اردو افسانہ اپنی بالکل ابتدائی، سادہ و معصوم شکل میں تھا۔ اس کی ہیئت اور مواد کسی میں بلوغت کی پیچیدگیاں پیدا نہیں ہوئی تھیں۔ سیدھے سادے دیہاتی قصے، قصباتی کہانیاں، جذباتی داستانیں، کاشتکاروں اور جاگیر داروں کی دنیا کے، زر زمین اور زن کے سادہ تر تانے بانے سے بُنے ہوئے فسانے اور اس پر سکون تماشہ کو برہم کرنے والے اُن حملوں کے کچے چٹھے جو سیاست و صنعت کی اُبھرتی ہوئی نئی دنیا کے دائرے سے زراعت و اشرافیت کی مٹتی ہوئی پرانی دنیا پر ہو رہے تھے، ان کچے چٹھوں میں ناگہانی حملوں سے پیدا ہونے والی تشویش اور تجسس کا اظہار، کچی نیند سے اُٹھ کر چونکے ہوئے مبہم احساسات اور ابلتے جذبات — یہ تھی کل کائنات اردو افسانے کی، پریم چند کے دائرے میں۔

بات یہ ہے کہ جدید نظم اور جدید تنقید کی طرح مختصر افسانہ بھی فنی اعتبار سے مغرب کی دین ہے۔ اردو ادب میں یہ صنفیں براہ راست انگریزی ادبیات کے زیر اثر پروان چڑھیں۔ اس میں شک نہیں کہ پریم چند اور انکے اکثر پیرو کسی نہ کسی طرح انگریزی افسانہ کی بو پا گئے تھے۔ لیکن فنی رسوخ کیلئے ظاہر ہے کہ محض بو پا جانا کافی نہیں۔ اس کیلئے براہ راست مطالعہ اور باقاعدہ ریاضت ضروری تھی۔ اس شرط کی تکمیل اردو افسانہ نگاروں کی پہلی نسل سے ممکن نہ ہو سکی۔ اُن میں اکثر تو انگریزی یا کسی دوسرے مغربی ادب سے واقف ہی نہ تھے، اور جو کچھ واقف تھے وہ یا تو ضروری عناصر کو

جذب نہیں کر سکے، یا کسی وجہ سے انہوں نے ان عناصر کو اختیار نہیں کیا۔ اس پہلی نسل کی نمائندگی میں پریم چند اسکول۔۔ تنہا نہیں۔ اس میں نیاز کی جمالیت اور یلدرم کی تخیل بھی شامل ہیں، دونوں ہی اپنے اپنے رومان میں اس درجہ سرشار تھے کہ باہر کی حقیقت کی طرف رُخ ہی نہیں کر سکے۔ مجنوں کچھ تو دور تک میں ادر ہے ادھر عبوری بن گئے۔

فن ہی سے ملتا جلتا حال نسل اوّل کی فکر کا بھی ہے۔ اس میں ایک طرف پریم چند کی انتہائی سادگی ہے تو دوسری جانب نیاز کی انتہائی رنگینی۔ عجب ہی، شعور اور ٹھوس واقعیت دونوں جگہ مفقود ہیں۔ پریم چند اور ان کے رفیقوں کے یہاں ہندوستان کی مٹی کی بو باس ضرور ہے، لیکن پختہ و بالیدہ فن محض کچی مٹی سے نہیں اُبھرتا، خوبصورت، سبک اور سجل برتنوں کو ڈھالنے کے لئے اس مٹی کو گوندھ کر چاک پر گھمانا اور پھر آوے میں پکانا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ، لطافت و نفاست میں اضافے کے لئے مٹی کی شکل بدل کر اس کو چینی کا رنگ بھی دینا پڑتا ہے۔ دوسری طرف نیاز (و یلدرم) اس دھرتی پر قدم ہی نہیں رکھتے یہاں تک کہ اپنے زمانہ کو بھی بھول جاتے ہیں۔ نیاز تو قدیم مصری و یونانی وغیرہ اساطیر کے لئے دل دادہ ہیں کہ ان کے کردار اور وہ تو الف لیلہ یا طلسم ہوشربا سے نمودار ہوتے نظر آتے ہیں۔ یلدرم ترکی وغیرہ پر ایسے فریفتہ ہیں کہ ان کی معروف چند طبع زاد کہانیاں بھی دوسرے ادیبوں کا ترجمہ یا چربہ معلوم ہوتی ہیں۔ یہ دونوں نزدیک قدیم داستان گو یوں کی طرح شکست خوردہ واقع ہوئے ہیں۔ نسل اولین کا یہ فکری نقص اس لحاظ سے تو فطری

ہے کہ ابھی یہ لوگ سوچ بچار کی بھی ابتدا ہی کر رہے تھے۔ مگر یہ امر حیران کن ہے کہ اردو ادب کی دوسری صنفوں میں علم و فکر کا نہایت بالغ سرمایہ جمع ہو چکا تھا اور بڑے بڑے مفکرین پیدا ہو چکے تھے، اس کے باوجود ہمارے افسانہ نگار عبدالحلیم شرر اور رتن ناتھ سرشار کی دنیاؤں میں سانس لے رہے تھے! یعنی ہنوز رجب علی بیگ اور میر امّن کا پروردگار جاگ رہا تھا اور سنسار سو رہا تھا۔

یہ تھی وہ بھولی بھالی، خواب ناک فضا جس میں اختر اورینوی نے اپنے ہم عصروں کے ساتھ لکھنا شروع کیا۔ اس فضا کا اثر توارث اور ماحول کے نتیجے میں، موضوع یا اسلوب کی حیثیت سے اردو افسانہ نگاروں کی دوسری نسل کی کم از کم ابتدائی کاوشوں پر طاری رہا۔ ویسے اسی نسل میں حجاب امتیاز علی اپنی قیمتی انفرادیت کے باوصف ایک گزرے ہوئے دور کے احساسات کو پیش کر رہی تھیں، کہنا چاہیے کہ انہوں نے ایک نیا طلسم ہوشربا کھڑا کیا تھا۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی کے سوہنی مہیوال اور پھر کرشن چندر کے کشمیری لیلیٰ مجنوں، اپنے رنگین فن کی صدائے بازگشت تھے۔ یہ ساری باتیں فطری تھیں۔ اس لئے کہ اردو افسانے کی ایک روایت بن چکی تھی اور آئندہ ارتقا اسی کے تسلسل میں ہونا تھا۔

بہرحال، دوسری نسل میں مثالیت اور رومانیت کا میلان بہت جلد ختم ہو گیا۔ تاریخی حالات، ادبی روایات اور ذاتی تجربات سبھی عوامل رجحان کی تبدیلی میں معاون ہوئے۔ سب سے پہلے تو جدید علوم و فنون کی اشاعت نے حساس طبیعتوں میں نئی نئی ہلچلیں پیدا کیں، ذہنوں پر عجائب عالم کے

دروازے کھلے، نفس و آفاق کی بے شمار باریکیاں مشاہدے اور تجربے میں آئیں۔ پھر سیاسی حوادث کے طوفانوں نے زندگی کی موجوں میں اضطراب پیدا کر دیا، تلاطم کے ساتھ ساتھ کتنے ہی گرداب اُبھرے۔ اقتصادی احوال بھی دگرگوں ہو گئے۔ زراعت سے صنعت اور دست کاری سے آلات سازی کی طرف رجحان ہو گیا، دیہاتوں کی جگہ شہروں نے لے لی۔ تمدن کے یہ انقلابات تہذیب پہ بھی اثر انداز ہوئے۔ نئی نئی قدریں بروئے کار آگئیں۔ دلچسپیاں اور ہمدردیاں بھی بدلنے لگیں۔ چنانچہ زندگی کے دوسرے دائروں کی طرح ادب میں اور ادب کی دوسری صنفوں کی طرح افسانے میں بھی اجتماعیات و عمرانیات کا عمل دخل کافی بڑھ گیا، کرداروں اور کوائف کا مطالعہ معاشیات، نفسیات اور جنسیات کی روشنی میں ہونے لگا۔

حالات کی پیچیدگی یہاں تک بڑھی کہ انسان کی شخصیت کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے گئے۔ علوم و فنون کی طرح افسانوں میں بھی انسانی شخصیت کے خاص خاص پہلوؤں کی تخصیص ہونے لگی۔ منٹو نے جنسیات میں اختصاص حاصل کیا، ممتاز مفتی کو نفسیات میں امتیاز ملا، عصمت چغتائی گھر کی بھولی قرار دی گئیں، راجندر سنگھ بیدی روزمرّہ کی خانگی زندگی کے ظہیر دار ہوئے، احمد ندیم قاسمی نے فطرت کی دل آویزیوں اور عشق کی معصومیت کو موضوع بنایا، کرشن چندر نے سیاسی و معاشی استحصال کی پردہ دری کا بیڑا اٹھایا۔ اختر اورینوی نے اس تخصیص سے بغاوت کی؛ انہوں نے وقت کی رفتار اور موضوع کی مناسبت سے حسن کو ہر رنگ میں

دیکھنے کی کوشش کی، زندگی کے ہر جلوۂ گزراں کو آئینہ بند کرنا چاہا، حیات کو ہر سطح پر اور ہر زاویئے سے دیکھا اور دکھایا، جنس، نفسیں، گھر، تقاضائے فطرت، عشق، سیاست اور معیشت ــــ فرد اور سماج کے یہ سارے گوشے اختر اورینوی کے اکثر افسانوں میں الگ، الگ اور بعض افسانوں میں یکجا بھی مل جائیں گے۔ اس کے علاوہ، اورینوی نے ایک تازہ اور انوکھا گناہ تفلسف کا بھی کیا ہے۔ انہوں نے بہتیرے افسانوں میں جزوی طور پر اور بعض افسانوں میں کلّی طور پر انسان کی ابتدا و انتہا اور کائنات کے خیر و شر کی مابعد طبیعی بحثیں بھی اٹھا دی ہیں۔ چنانچہ فلسفے کے ساتھ الاہیات و اخلاقیات کے شجر ممنوعہ سے بھی انہوں نے پھل توڑ کھائے ہیں۔ ممکن ہے اس جرأت زاہدانہ سے ان کی یا اردو افسانے کی عقل میں زبردست اضافہ ہو گیا ہو، مگر اس کا خمیازہ انہیں بھگتنا پڑا ہے کہ بعض فرشتے انہیں افسانہ نگاری کے فردوس بریں کے باہر حلقۂ بیرونِ در بنانے پر مائل نظر آتے ہیں۔ بہر حال اختر اورینوی کی انفرادیت تنوع اور دوربینی ہے۔ ویسے اگر تقسیم کار کے مروّج اصول کو راہ دی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ اورینوی کا امتیاز روحانی تفکر ہے، مگر اس صورت میں بھی اورینوی کے افسانوں کا کوئی خاص موضوع مقرر نہیں ہوتا۔ یوں کہیے کہ ان کے فن کی روکسی ایک سانچے میں بند نہیں ہو پاتی۔ ایسا اس لئے ہے کہ اورینوی کو اجزا سے بجائے خود دلچسپی کم ہوتی ہے، ان کی دلچسپی کا مرکز وہ احساس و فکر ہوتا ہے جو ہر افسانے کے نقطۂ

عروج پر نمودار ہوتا ہے۔ دراصل اوپیندر ناتھ اشک ایک واضح اندازِ نظر کے مالک ہیں، اور ان کا یہ اندازِ نظر زندگی کے ہر رخ اور جلوے میں ایک مخصوص ارتعاش کا سراغ لگا لیتا ہے۔ یہ ارتعاش فی الواقع چند بنیادی قدروں کا ہوتا ہے۔ اس ارتعاش کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوگا کہ فن کار کے پاس کہنے کی کچھ سنجیدہ، اونچی اور گہری باتیں ہیں، جنہیں اس نے قصے میں گھول دیا ہے، یا یہی باتیں پھیل کر افسانہ ہو گئی ہیں اور اگر انہیں سمیٹا جائے تو وہ چند مجرد اصولوں میں مرتکز ہو جائیں۔

اب تک اختر اورینوی کے افسانوں کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ تاریخی ترتیب یوں ہے:۔

۱۔ منظر و پس منظر (۲) کلیاں اور کانٹے (۳) انارکلی اور بھول بھلیاں (۴) سمنٹ اور ڈائنامیٹ (۵) کھلیان اور بال جبریل۔ چھٹا مجموعہ "سپنوں کے دیس میں" اشاعت کے لئے مرتب ہو چکا ہے۔ اگر ہم افسانہ نگار کے ذہنی ارتقا کی تاریخ مجموعوں کی روشنی میں پیش کرنی چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ منظر و پس منظر اور کلیاں اور کانٹے ابتدائی دور کی یادگار ہیں جبکہ فن کار کا شعور اپنے ماحول کی چار دیواری میں محدود تھا، ان کے انداز میں ابھی اتنی بالیدگی نہیں آئی تھی کہ وقت کے میلانات سے بلند ہو کر اپنی صنعت کو کوئی نئی جہت دے سکے۔ چنانچہ ان

دونوں مجموعوں میں سماج اور فرد کے معاشی ونفسیاتی مطالعے کے وہ سارے پہلو موجود ہیں جو معاصر افسانہ نگاروں کے طرۂ امتیاز تھے۔ یہاں زندگی کی اقتصادی تماش اور افراد کے ساتھ نفسیاتی ہم دردیوں کے سارے عنوان پائے جاتے ہیں۔ بہر حال ان حدود کے اندر مشاہدے کی باریکی، تصور کی لطافت، بیان کی تصویریت ـــ داستان سرائی کے تینوں عناصر کافی حد تک موجود ہیں۔ اس دور کے افسانوں میں سب سے نمایاں وصف ماجرا کی فنکارانہ ترتیب ہے۔ افسانوں کی ہیئت ایسی سڈول ہے جیسے گڑھا ہوا زیور، پلاٹ کی تراش اور تعمیر نک سک سے درست، بالکل سجل، واقعات کا ارتقا بالکل مربوط اور منضبط، یہاں تک کہ کلاسکی وحدتوں کی پوری رعایت۔ کلاسکی معیار سے افسانہ نگاری کا سب سے اہم فنی مرحلہ نقطۂ عروج کی تعمیر کو سمجھا جاتا ہے۔ مذکورہ مجموعوں کے بیشتر افسانے اس معیار پر حیرت انگیز حد تک پورے اترتے ہیں۔ ان افسانوں میں عروج کی تعمیر اتنی مرتب و منظم ہے کہ جیسے کسی نے ایک قالب میں مواد ڈال کر کوئی مشین ڈھال لی ہو۔ کہیں سے کوئی گوشہ نکلا ہوا یا کھردرا نہیں، تمام گوشے ایک دوسرے سے اس طرح پیوستہ جیسے کسی موزوں قامت کے اعضا کا تناسب، پھر ہر جز باہم مل کر ایک معین سمت میں آگے بڑھتا ہوا، یہاں تک کہ عروج ایک مینار یا گنبد کی چوٹی کے

مانند اُبھر آئے۔

پہلے مجموعے منظر و پسِ منظر کے اُنیس[19] افسانوں میں کم از کم گیارہ[11] ایسے ہیں جن پر بے اختیار نگاہ رُک جاتی ہے ___

ڈائیسٹ، آخری اکنی، پاگل، جینے کا سہارا، تسکین حسرت، دوائیں، جونیر، ریل گاڑی، سپنے نورِ عالم کا فقر، مریض، پس منظر۔ دوسرے مجموعے کلیاں اور کانٹے کے گیارہ[11] افسانوں میں چھ کے نقوش حافظے پر مرتسم ہو جاتے ہیں۔

شادی کے تحفے، نذرِ پشیمانی، شکور دادا، کوئلے والا، بہت بے آبرو ہو کر، کلیاں اور کانٹے۔ ان افسانوں میں اپنے گرد و پیش کے ساتھ انسان کے دل و دماغ کی بھی ایک پوری دنیا آباد ہے۔ یہاں آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی۔ اور ہر سرگزشت بیک وقت حکایت ہستی بھی ہے اور تجربہ ذاتی بھی، فن کار نے اپنے آس پاس سانس لیتی ہوئی زندگی کے چونچلوں کو غور سے دیکھا ہے، پھر اس مشاہدۂ عالم سے دل میں پیدا ہونے والی دھڑکنوں کو غور سے سنا ہے۔ اور اس آنکھوں دیکھی اور کانوں سنی کا گہرا تجزیہ کیا ہے۔ اس کے بعد اس تجزیہ کی پیش کش کے لئے سوچ کر قصے کی ایک شکل نکالی ہے اور اس شکل کا پورا تانا بانا ابھارا گیا ہے۔ یہاں تک کہ ہمارے سامنے خوش وضع کہانیوں کی ایک قوس قزح آراستہ ہو گئی ہے۔

ان کہانیوں میں بڑا تنوع اور وقوع ہے۔ ڈائیسٹ سے کوئلے

والا، پاگل سے شکور دادا اور دوما میں سے کملیاں اور کاتیے تک، انسانیت کے درد و داغ اور جستجو و آرزو کی رنگ برنگ تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ کیسے سادے، سامنے کے، آئے دن ہوتے رہنے والے واقعات بھی ہیں، اور بعض غیر معمولی قسم کے، خاص الخاص وقوعے بھی، پھر ان سارے واقعات کے پیچھے دبے ہوئے واردات اور ابھرے ہوئے خیالات بھی، اور ان واردات و خیالات میں تصورات و تجربات کا میل تال بھی، سب سے بڑھ کر افسانہ نگار کا اپنے کردار کے ساتھ مخصوص رویہ ہے۔ خالق کو اپنی مخلوقات کے ہر دو گرم سے محض دلچسپی نہیں، بلکہ ان کی محرومیوں کے ساتھ ایسی ہمدردی اور شادکامیوں میں ایسی شرکت ہے گویا الم اور نشاط کی یہ ساری کیفیتیں خود خالق پر گزر رہی ہوں۔ یگانگت کے اس مقام کو بجائے خالقیت کے والدیت سے تعبیر کرنا بہتر ہوگا۔ لیکن اتنی قربت کے باوجود یہ سمجھنا صحیح نہ ہوگا کہ صانع اور مصنوع کے درمیان کوئی فرق نہیں رہ گیا اور معاملہ من تو شدم تو من شدی کا ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ جذب کامل کا یہ حادثہ اگر واقعی رونما ہو جاتا تو پھر افسانہ تو وجود میں آ ہی نہیں سکتا تھا۔ فن کے لئے ضروری ہے کہ کم از کم وضع ہیئت میں معروضیت کا دور ہو، اور اس طرح افسانہ نگار اور اس کے تخلیق کردہ کرداروں میں کچھ ذہنی فاصلہ لا محالہ پیدا ہو جاتا ہے، اس فاصلے کی بدولت ہی افسانہ نگار مختلف اور

کبھی متضاد کرداروں کے ساتھ رشتۂ الفت قائم کر لیتا ہے
اس طرح اصل معاملہ حلول اور نفوذ کا ہو جاتا ہے، یعنی فن کار
کی اپنے مخلوقوں کے ساتھ ایسی گہری موانست جو صرف دو راز
دار دوستوں کے درمیان ہوا کرتی ہے، اور یہ رازداری محض
تبادلۂ اطلاعات تک محدود نہیں ہو، بلکہ زیج میں ایک چھٹی
حس بھی ہو جس کے ذریعہ واردات صرف معلوم نہیں، محسوس
بھی ہوں۔ یہ چھٹی حس بیدی اور بھوی کے پاس وافر مقدار میں ہے، اسی
کے ذریعہ وہ مختلف شخصیتوں کے دل و دماغ میں گھس جاتے ہیں
یہاں تک کہ تھوڑی دیر کے لئے ان کی دھڑکنوں کو اپنے اوپر
طاری کر لیتے ہیں اور اسی حالت میں ان شخصیتوں کو نقش بند
کر لیتے ہیں۔ چنانچہ قاری جب ان نقش بندوں کے احوال پڑھتا
ہے تو اس پر بھی تقریباً اسی قسم کا لمحہ گزر جاتا ہے جیسے خود
فن کار پر دوران مطالعہ گزر چکے ہوتے ہیں یہاں تک کہ سر دُخانے
کی تنگ بستیوں کے باوجود تخلیقات میں اتنی حرارت اور زند
دلی غیر معمولی تصور اور نہایت تیکھے نقوش کے استعمال سے ہی نئے
کار آ سکتی ہے۔ اور اور یہی تصور اور نقوش دونوں کے عظیم
سرمایہ دار ہیں۔

افسانے کی تنگ تکنیک میں کسے ہونے کے باوجود زیر نظر مجموعوں
کے افسانوں میں "محسوس زندگی کے احساس" کی یہ فراوانی یقینی
طور پر فکر و فن کی آئندہ رفعتوں کا پیش خیمہ معلوم ہوتی ہے۔ آئندہ

رفعتوں سے قطع نظر، اپنی اس ابتدائی شکل میں بھی اور منوی کی افسانہ نگاری اُردو ادب میں ایک مقام کی مستحق ہے، بالخصوص جب اس کو اپنے دور کے تاریخی پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ اور منوی نے اپنے فن کی ابتدا ان افسانہ نگاروں کی صف میں شامل ہو کر کی جو ایک زمانے میں ترقی پسند کہے جاتے تھے۔ بہر حال اس دور کے لکھنے والوں میں (منٹو اور عصمت کے علاوہ) کرشن چندر اور بیدی سب سے نمایاں ہیں۔ اور یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ تصور میں اور منوی کرشن چندر سے زیادہ قریب ہیں، مگر (زیر نظر مجموعوں میں) تکنیک کے اعتبار سے وہ بیدی سے مماثل ہیں۔ بیدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں وہی تراش خراش اور چستی ہے جو اور منوی کے ابتدائی افسانوں میں پائی جاتی ہے۔ تھوڑا سا فرق عروج کی تعمیر میں پایا جاتا ہے۔ اور منوی کا عروج تیز رفتار ارتقا کے اجزا پر ایک جھٹکے کے ساتھ رک نہیں لگاتا، بلکہ گاڑی کو رفتہ رفتہ دھیمی رفتار سے، نہایت سکون کے ساتھ، قاری کے اندازے کے مطابق منزل پر لے آتا ہے۔ بیدی بھی گرچہ عروج میں ڈرامائیت کے قائل نہیں، مگر ان کے وہاں ارتقا میں اتنی تراشیدہ ہمواری نہیں۔ ایک ہی قسم کے عمل میں یہ درجوں کا فرق ہے۔ شاید اس کی وجہ پلاٹ کی تشکیل میں بھی دونوں کے درمیان چند درجوں کا فرق ہے، بیدی کے پلاٹ میں کچھ اُلجھاوے ملتے ہیں، جب کہ اور منوی کا پلاٹ ناک کی طرح سیدھا ہے۔ غالباً اسی لئے اور منوی کا عروج جتنا نوکیلا

ہے بیدی یا کسی دوسرے افسانہ نگار کا نہیں۔

اختر اورینوی کی فنی تربیت کا یہ دور ان کے تیسرے مجموعے انار کلی اور بھول بھلیاں، تک جاری رہتا ہے۔ عنوان کے افسانے کے علاوہ مجموعے کے دوسرے نمایاں افسانوں : بیداری، ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، تاریک سائے، کواڑ کی اوٹ سے، آئینہ سب میں جنس و نفس کی گہرائیوں کی وہی پیمائش ملتی ہے جو پہلے اور دوسرے مجموعے میں پائی جاتی ہے۔ اب تک اورینوی کا تخئیل 'ترقی پسندی، کی چار دیواری سے باہر نہیں نکلا ہے۔ وہی زر، وہی زمین، وہی زن اور وہی جھگڑے اور الجھڑے حد تو یہ ہے کہ 'نگاہیں' نام کے ایک افسانے میں انہوں نے عصمت چغتائی کے محبوب موضوع، زنانہ ہوس کو بھی مجسم کر دیا۔ اسی طرح جنگلی تیں وہ کرشن چندر کے عالم انسانیت میں دائمی قحط کو پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ "بیداری" اور "تاریک سائے" دونوں پر منٹو کا عکس ہے۔ "کواڑ کی اوٹ سے" ممتاز مفتی کو رستہ دکھاتا ہے۔ اس طرح اورینوی اپنے ہمعصروں کے، ہم مزاقی کی حد تک، قدم بہ قدم ہیں، بلکہ کہنا چاہیے، ہم زلف ہیں : ہم ہوئے، تم ہوئے کہ میر ہوئے ؛ سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

لیکن اس ترقی پسندانہ بے خودی میں ایک ہوشیاری بھی اورینوی کے ہاں پائی جاتی ہے۔ یہی موضوعات کی یکسانی کے باوجود ان کی پیشکش کا انداز بالعموم اپنے ہمعصروں سے قطعی

مختلف ہوتا ہے۔ جنس، نفس اور شکم، تینوں معاملوں میں وہ اپنے جذبات کی تہذیب دوسروں سے کہیں زیادہ کر لیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ ان کھٹیٹ معاملات میں بھی ان کا اندازِ نظر فلسفیانہ یا شاعرانہ ہوتا ہے۔ وہ نہ مرد و زن پاتے ہیں، نہ حریف اور نہ عاشق، بلکہ ہر حال میں ایک فنکار یا مفکر ہی رہتے ہیں۔ نتیجتہً ان کہانیوں میں الجھنوں، توڑ پھوڑ اور برہنگی کا ثبوت نہیں ملتا۔ صرف ابن آدم اور بنت حوا کی سزاؤں خواہشوں اور ناآسودگیوں کی لکیریں مل جاتی ہیں۔ معلوم نہیں، اور یہ قصداً ذہنی عیاشیوں سے دامن بچاتے ہیں، یا ان کی طبیعت ہی ادھر نہیں آتی۔ شاید مادی لذتوں سے ان کی تنزیہ کی وجہ وہ جانکاہ سوچ ہو جو ان کے ذہن پر ہر وقت مسلط رہتی ہے اور انھیں انھیں تنہا نہیں چھوڑتی کہ کھل کھیلیں۔

یہ سوچ گرچہ ابھی تک واضح اور منظم شکل میں نمودار نہیں ہو سکی ہے، مگر کواڑ کی اوٹ سے، آئینہ میں جھانک ضرور رہی ہے۔ اور اس کا دھندلا دھندلا عکس اب تک کے بیشتر افسانوں میں بکھرا ہوا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ "انارکلی اور بھول بھلیاں" اردو کی افسانہ نگاری کے اس عبوری دور کی نمائندگی کرتا ہے۔ پچھلے موضوعات ہنوز چلے جا رہے ہیں مگر اندازِ نظر اور پیشکش میں فرق اُبھر رہا ہے۔ اب افسانہ نگار کے ذہن میں زیادہ وسعت اور شعور میں زیادہ گہرائی پیدا ہو رہی ہے۔ اسے زندگی کے بلند تر

حقائق اور انسانیت کی عمیق تر قدروں کا مبہم سا احساس ہونے لگا ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ تکنیک کا وہ سانچہ اب پگھلنے لگا ہے جو پیش پا افتادہ واقعات کی ترکیب کے لئے کافی تھا۔ ہیئت میں اب وہ وارشیدگی اور چستی نہیں جو 'محدود پسِ منظر' اور 'کلیاں اور کانٹے' تک قائم تھی۔ اب فنکار کے تجربات زیادہ وسیع، پیچیدہ اور بالیدہ ہونے لگے ہیں۔ اب اس کی روح کا وفور اور سیلِ رشیمی حدود میں بند ہونے والا نہیں؛ اس کی جدتیں اپنے بھرپور اظہار کے لئے اب نئے پیمانوں کی طالب ہیں ؎ کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے

کہہ سکتے ہیں کہ اورتیوی کی فنی تربیت کا دور اب ختم ہو رہا ہے، اُنہیں اُردو افسانہ نگاری میں جو کارنامہ انجام دینا ہے اور اس کے صلے میں جو امتیاز حاصل کرنا ہے اس کے لئے قدرتِ فن کی جو شرطِ اوّلین تھی وہ اب پوری ہو رہی ہے۔ پہلے دو مجموعوں میں اورتیوی نے افسانے کی ہیئت پر قدرت حاصل کی اور تیسرے مجموعے میں انہوں نے اپنی فکر کی ندرت کے پیشِ نظر اپنے فن کی انفرادیت کے لئے تجربے شروع کر دیے، بلکہ تجربوں کی کامیابی کی راہ پر لگ گئے۔

اخیر: اورتیوی کا چوتھا مجموعہ 'سمنٹ اور ڈائنامیٹ' ہے جس کے آٹھ افسانوں میں چھ کو ہم چن لے سکتے ہیں:۔ 'سمنٹ'،

پندرہ منٹ، گھر کو واپسی، پر اب بھی کبھی کبھی، رات بھر، ڈائنامیٹ، پانچویں مجموعے، پھلیاں اور بال جبریل، کے دس افسانوں میں عنوان کی کہانی کے علاوہ یہ کہانیاں نمایاں ہیں :- سیکھ جھولا، اکتاہٹ، گرجا کے سائے میں، جنت سے دور، انہیں مرد نے کہو، کل، آج، کل، راج محل، ایک معمولی سی لڑکی۔ زیر طباعت چھٹے مجموعے کے افسانوں میں، سپنوں کے دیس میں اور اشٹ گرہ، قابل ذکر ہیں۔ یہ تینوں مجموعے مجموعی حیثیت سے بھی اور اپنے بعض منفرد افسانوں کی بدولت بھی، اوپندر ناتھ اشک کی افسانہ نگاری کے عروج و کمال کا واضح نقش پیش کرتے ہیں۔ اب اوپندر ناتھ اشک کو زندگی کی داستان سرائی کے لئے کسی بندھے ٹکے سانچے کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ ان کے تجربات اتنے وسیع اور بصیرت اتنی گہری ہو چکی ہے کہ وہ افسانہ کہیں سے شروع اور کہیں پر بھی ختم کر دے سکتے ہیں۔

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

انہیں اپنے تخیل کی رنگینی، فکر کی لطافت اور اسلوب کی جاذبیت پر پورا بھروسہ ہے۔ ان کی نگاہ اتنی باریک اور تصور اتنا گداز آفریں ہو چکا ہے کہ دقیق فلسفیانہ، یہاں تک کہ مابعد طبیعی افکار بھی چھن اور پگھل کر ایک طلسم ہوشربا تخلیق کر سکتے ہیں۔ یہ آخری تین مجموعے قبل کے تین مجموعوں سے اس معنی میں ممتاز

نہیں ہیں کہ اُن میں اور ینوی چھلانگ لگا کر یک بیک دھرتی سے آکاش پر چلے گئے ہیں، ایسی بات بھی نہیں ہے کہ موضوعات یک قلم بدل گئے ہیں اور بالکل اچھوتے واقعات کی تصویر کشی کی گئی ہے، یا اندازِ نظر یک سر متغیر ہو گیا ہے، یا اسلوب میں کوئی نمایاں تغیر آ گیا ہے، اور نہ یہ بات ہے کہ اب اور ینوی افسانے کی تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہو گئے ہیں۔ اور ینوی نے طویل دورِ افسانہ نگاری (جو تقریباً ربع صدی پر محیط ہے) کے مذکورہ تین مرحلے ان کی تخلیقی پیش رفت میں کسی انقلاب کی نشان دہی نہیں کرتے۔ یہاں معاملہ صرف ارتقاء مسلسل کا ہے۔ مثال کے طور پر، 'منظر و پس منظر کا نریض ہی ہے۔ جس کے شعور نے دیہتوں کے دلیس میں' اقامت اختیار کی ہے۔ اس طرح اعداد و شمار کی اگر جستجو کی جائے تو دریافت ہو گا کہ اور ینوی نے اپنے ہر دوسرے مجموعے میں پہلے مجموعے کے ایک سے زیادہ موضوعات کی ترجمانی کی ہے۔ لیکن یہ واقعہ جمود اور تکرار پر دلالت نہیں کرتا یہ ایک ارتقاء ہے۔ جس کی نوعیت یہ ہے کہ فنکار لمحاتِ زندگی کے تسلسل کا راز داں ہے۔ وہ جانتا ہے کہ دنیا میں ایک ہی قسم کے واقعات مختلف اوقات میں پہلو بدل بدل کر مختلف شکلوں میں سامنے آتے رہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ احوال و ظروف کے اعتبار سے مسائل کی بے شمار صورتیں ہوا کرتی ہیں۔ مگر ان مسائل کی تہ میں بڑی ہوئی قدریں اپنی جگہ استوار رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر جنگ کا موضوع لے لیجئے۔ اور ینوی نے

نے زندگی کے اس اہم مسئلے پر اپنی افسانہ نگاری کے ہر دور میں مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی ہے، گرچہ مرکزی نقطہ ایک، وہی دردِ انسانیت کا رہا ہے۔ کلیاں اور کانٹے میں، پناہ گزیں، انارکلی اور بھول بھلیاں ہیں، آئینہ، سیمنٹ اور ڈائنامیٹ میں، گھر کو واپسی، تتلیاں اور بال جبریل ہیں، انہیں رہے نہ لہو، اور سینوں کے دیپ ہیں، حدیں، نقشِ ترنم، اور بسلی پیڑ — ایک ہی حقیقت کے متفرق جلوؤں کو پیش کرتے ہیں۔

بات یہ ہے کہ دوسرے فنکاروں کی طرح افسانہ نگار بھی، اگر وہ حقیقت پسند ہے، گردوپیش سانس لیتی ہوئی حیات کے ابھرتے اور مٹتے ہوئے نقوش کی اپنے اندازِ نظر کے مطابق ترجمانی کرتا رہتا ہے اور یہ نقوش بنیادی طور پر یکساں ہونے کے باوجود ہمیشہ روپ بدلتے رہتے ہیں، پھر زندگی کی حقیقتیں اپنی ظاہری سادگی کے باوجود بڑی پیچیدہ اور پُراسرار ہیں، یہ بھی ایک دفعہ پوری گرفت میں نہیں آتیں، کوئی ایک لمحہ، وہ کتنا ہی طویل ہو، ان حقیقتوں کو پوری طرح سمجھنے کے لئے کافی نہیں، ایک نارمل آدمی کے سامنے ایک ہی حقیقت کے مختلف پہلو مختلف وقتوں میں آتے ہیں، چنانچہ جو ذہین اور متحرک فنکار ہیں ان کی تلاشِ حقیقت کبھی ختم نہیں ہوتی، ان کا سینہ برابر جستجو و آرزو کی ناآسودگیوں سے گرم جوش رہتا ہے، وہ اپنی زندگی کے ہر لمحے

میں چوکنا رہتے ہیں۔ آخری سانس تک ان کی آنکھوں میں دم رہتا ہے اور وہ گلزارِ ہست و بود کو بار بار دیکھتے رہتے ہیں۔ مبادا کب کوئی نیا شگوفہ کھل جائے اور ان کی نگاہیں لذتِ دید سے محروم رہ جائیں۔ اس کے علاوہ فنکار کا طبعی عدم اطمینان بھی ہے، ایک صاحبِ ذوق اور باشعور فنکار کو حقیقت کے کسی جلوے کی صورت گری کے بعد شاید ہی تکمیل و تشفی کا احساس ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی جلوے کی ایک تصویر ختم نہیں ہوتی کہ دوسری کی تمنا پیدا ہو جاتی ہے۔ حقیقت کے پیچیدہ تنوع اور فنکار کی جستجوئے پیہم سے جو صورتِ حال برروئے کار آتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک ہی موضوع پر بدلتے ہوئے حالات میں جب کبھی کوئی موقع سامنے آجاتا ہے تو فنکار چوکتا نہیں، اور موضوع کے نئے پہلو کو فوراً اپنے سانچے میں ڈھال دیتا ہے۔ یہ تازگی ان فنکاروں میں پائی جاتی ہے جن کی شخصیت اپنے ہر دور میں زندہ رہتی ہے۔ اختر اورینوی ایسے ہی ایک فنکار ہیں۔

اس صورتِ حال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ حقیقت پسند فنکار سب سے پہلے اپنے زمانے اور ماحول کا ہوتا ہے۔ وہ اپنے آس پاس بڑی چھوٹی چیزوں کو اٹھاتا ہے اور انہیں ایک قالب میں ڈھال کر فن بنا دیتا ہے۔ اس کا پہلا اور براہِ راست واسطہ اپنے زمان و مکان کے ان ہی عناصر سے ہوتا ہے جو بظاہر نہایت معمولی اور محدود معلوم ہوتے ہیں۔ وہ فنکار بھی جن کا

مقصود مثالی اور تخیلی ہوتا ہے اپنے افکار و خیالات کی تجسیم کے لئے روزمرہ کے حقائق و واقعات کو استعمال کرنے پر مجبور ہیں۔ ورنہ ان کی فکر فن نہیں بن پائے گی۔ فکر کتنی ہی لطیف ہو، اپنے فنی انعکاس کے لئے اس کو اس کثافت کا سہارا لینا ہی پڑے گا جو دنیوی زندگی کی رونق ہے۔ اختر اورینوی کی افسانہ نگاری اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ اپنے زمانے کے جنسی، نفسیاتی اور اقتصادی مسائل کے ساتھ انہوں نے پورا انصاف کیا ہے۔ "جونیر وکیل" سے "کوئلے والا" تک شاید ہی کوئی سماجی تقاضہ ہو جو ان سے چھوٹ گیا ہو۔ اس طرح "بے بس"، "یہ دنیا"، "بہت بے آبرو ہو کر"، "ننگا ہے"، "تاریک سائے" اور "ممتا"، جنسی الجھنوں کے متنوع پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں، "کواڑ کی اوٹ سے"، "ایک معمولی سی لڑکی"، "بوڑھا بابا"، "سیکھ جیور"، "شکور دادا"، "جینے کا سہارا"، انسانی نفسیات کی نت نئی گرہوں کو کھولتے ہیں۔

لہٰذا جہاں تک موضوعات اور اجتماعی دلچسپیوں اور کرداروں کا تعلق ہے، اختر اورینوی کا طریق پہلے مجموعے "منظر و پس منظر" سے آخری مجموعے "سپنوں کے دیس میں" (زیر طبع) تک یکساں ہے، جس طرح نوجوانی میں انہوں نے فرد اور سماج کے پیش پا افتادہ مسئلوں کو داستان بنایا تھا، اسی طرح کہولت میں بھی عام حقائق کے ساتھ ان کا تجسس جوں کا توں قائم

ہے، وہ اب بھی اُٹھتی اور مچلتی ہوئی جوانیوں، پسماندہ انسانوں اور جنگ کی دردناکیوں کی کہانیاں بڑی لہک سے سُناتے ہیں وہ ابھی تک ایک افسانہ نگار کی طرح معصوم، چوکنّا اور چونچال ہیں۔ ان کی انشا ایک زندہ دل کا اشاریہ ہے۔ لیکن طبیعت کی اس تازگی کے باوصف ذہن کی بڑھتی ہوئی سنجیدگی افسانوں کے تاثر سے صاف نمایاں ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ نظر تو وہی ہے مگر انداز بدل گیا ہے، گرچہ بدلنے کا عام مفہوم یہاں پہ مشکل لاگو ہوگا، اس لئے کہ اوپندر ناتھ کا یہ اندازِ نظر شروع ہی سے اُن کے فن کو ایک خاص رُخ پر بڑھاتا رہا ہے۔ یہ رُخ کیچلیاں اور بال جبریل اور ہستیوں کے دیئے ہیں، میں آکر بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار جس چوٹی تک پہنچنے کے لئے متنوع نشیب و فراز کی پیمائش کر رہا تھا وہ ان عظیم افسانوں میں سر ہو جاتی ہے۔ قبل اور بعد کے جتنے افسانے ہیں وہ اس چوٹی کی راہ میں چڑھاؤ اور اُتار کے پڑاؤ ہیں۔ حکایتِ ہستی کی جتنی تعبیریں اوپندر ناتھ نے پیش کی ہیں وہ سب ان ہی دو داستانوں کی پکار یا بازگشت ہیں۔ یہ افسانے حکایتوں کی حکایت پیش کرتے ہیں، ان میں انسان کی دنیوی زندگی کے تمام درد و داغ اور جستجو و آرزو کو نچوڑ دیا گیا ہے۔ تخلیق سے ارتقا تک کے سارے مرحلوں کو ان میں نقش بند کر دیا گیا ہے یہاں تک کہ زوال اور فنا تک کی پیش قیاسی کر دی گئی ہے بلکہ حیاتِ نو کا اشارہ بھی دے دیا گیا ہے۔

"میں اپنے خوابوں کا نفسی تجزیہ و تحلیل کرنے لگا۔
کیا یہ دجال اور آزاد کی مخصوص، یہ اژدہے، سانپ
اور آتشیں بچھو خود میرے نفس سے نہیں نکلے؟ کیا
ارتقا صرف کینچلیاں بدلنے کا نام ہے؟ اور میں
سانپ کا سانپ ہی رہا؟ کیا یہ بھیڑیا ابھی میرے اندر
ہے۔ کیا میں نے اپنی روح کے ایک گوشے کو شیطان
کے تصرف سے بچا لیا ہے؟ کیا مجھے جبریل کے پر پرواز
بھی عطا ہوں گے؟ یا میں اس غم میں خودکشی کر لوں گا؟
اگر مجھے جوہر روح نہ ملا تو میں مادہ کی جوہر شکنی کر کے
خدائی کائنات کو فنا کر دوں گا اور خود بھی فنا
ہو جاؤں گا۔

"زوال آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا"؟

(خاتمہ کینچلیاں اور بال جبریل)

"سینوں کے دیس میں یاجوج ماجوج موجیں مارنے
لگے، کوہ قاف کے دیوزادوں نے آکاش اور دھرتی
پر قبضہ کر لیا۔ سندباد جہازی کے سفر الف لیلوی دنیا
سے باہر نکل آئے۔ دجل و فریب کا عفریت اپنی مٹھی
میں دوزخ و جنت لے کر دنیا کو ناپنے نکلا۔ اس نے
ذرے کو آفتاب ساماں بنا دیا۔ اہرمن کو مادہ پر
قدرت حاصل ہوئی اور دجال نے خدائی کا دعویٰ

کر دیا۔ مگر جوہر مادہ تک رسائی مادہ کی شکست بھی تھی۔ مادہ اناوی نہیں، ازلی و ابدی نہیں۔ اصل توانائی ماورائے مادہ ہے اور خود اہرمن کے ہاتھوں مادہ اور مادیت کے لات و منات ٹوٹ گئے۔ عفریتوں نے طلسمی گولے لے کر ایک دوسرے پر حملہ کرنا شروع کر دیا۔ عالم نور افشاں بھی تھا اور ہوشربا بھی۔ بڑی کشمکش پیدا ہوئی۔ سخت تصادم رونما ہوا۔ بھیانک دھماکے ہوئے۔ کائنات لرزہ بر اندام ہو گئی۔ خواب کے پتلے تنا ہو گئے۔ سپنوں کا سنسار تحلیل ہونے لگا۔ شاید برہما اور برہما کی کہانی ختم ہو رہی تھی۔ یہ عظیم دماغ کا ایک لمحہ تھا یا ابدیت کی ایک گھڑی؟ کون جانے! عظیم دماغ خلفشار عالم سے بیدار ہو رہا تھا۔ برہما کی نیند دھماکوں سے اُچٹ گئی تھی۔ سپنوں کا سنسار چھایا! خواب کی دنیا مایا! ۔۔۔ کیا عظیم دماغ انگڑائی لے کر جاگ اُٹھے گا؟ کیا برہما اپنے سپنوں کا سنسار لپیٹے گا؟"

(سپنوں کے دیس میں، خاتمہ)

یہ دونوں افسانے، میرے مطالعہ کی حد تک، اردو ہی میں نہیں، پوری دنیا کے ادب میں فقید المثال ہیں۔ افسانہ نگاری کی دنیا میں کسی ادیب نے اب تک یہ جرأت اور اس سے زیادہ

صلاحیت، بہم نہیں پہنچائی تھی کہ تخلیق و تقدیر کے پیچیدہ و سربستہ اسرار کو اس فلسفیانہ تحقیق کے ساتھ افشا کرنے کی کوشش کرے۔ فکر و فن دونوں اعتبار سے ان افسانوں کا امتیاز یہ ہے کہ ان میں اب تک کی معلوم تاریخِ انسانی کے تمام حقائق کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ ارتقائے آدم کے ہزار جہت مرحلوں کو ایک نظامِ فکر کے تحت مربوط کر دیا گیا ہے، جسم و روح کے تمام انقلابات کو مرتب کر دیا گیا ہے، فلسفہ، مذہب، شاعری، سائنس، نفسیات، تاویل، اقتصادیات — زندگی کی تمام تعبیروں اور ذہن انسانی کی تمام رَووں کو مستنبط کر لیا گیا ہے۔ پھر علوم و فنون پر مبنی افکار کو محض بیان نہیں کیا گیا ہے، بلکہ ان افکار کو فنی نقوش کی صورت بھی دی گئی ہے، علوم و فنون کے بے شمار استعارے اور تلمیحیں اس طرح عبارت میں پیوست کر دی گئی ہیں کہ وہ زبان کا حصہ معلوم ہوتی ہیں، یعنی صرف افسانہ کی ہیئت ہی نہیں بلکہ اسلوب تک بھی علوم و فنون کو علامات کی حد تک جذب کر لیا گیا ہے — ادبی اعتبار سے مذکورہ افسانوں کا سب سے بڑا کمال یہی ہے۔

لیکن خالص فکری اعتبار سے افکار کا اس حد تک گراز کچھ الجھنوں کا باعث بھی ہو جاتا ہے۔ اور نوی نے افسانے کی تکنیک کو افکار کے دباؤ سے محفوظ رکھنے کے لئے دونوں افسانوں میں خواب کا چٹکلا استعمال کیا ہے، پہیلیاں اور بالِ جبریل

میں خود آدم خواب دیکھتا ہے اور اپنی جسمانی و روحانی معراج (یا شاید زوال) کے تمام مراحل طے کرتا ہے، اور ہمنوں کے دیس میں خالق آدم خواب دیکھتا ہے اور تخلیق کائنات و حیات کے تمام نشیب و فراز سے گزرتا ہے، اس طرح پردہ سیمیں جیسی ایک خوابناک فضا پیدا ہو جاتی ہے جس میں رنگ برنگ مناظر ابھرتے ہیں اور متنوع کردار اپنے اپنے حصے کی نقلیں کرتے ہیں، اور ایک دلچسپ تماشے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، ایک ڈرامائی ماحول بن جاتا ہے اور آخر تک تجسس سا قائم رہتا ہے، اس انداز سے دقیق افکار کے ہجوم میں بھی فن سالم رہ جاتا ہے، مگر فکر اگر سالم رہ بھی جاتی ہو تو اس کی رفتار مستقیم تو یقیناً نہیں رہ پاتی، اسلئے کہ خواب کتنا ہی معنی خیز ہو، بیداری کے ایسا حقیقت افروز نہیں ہو سکتا، خواب خواہ آدمی کا ہو یا خدا کا، عالم واقعہ کی ٹھوس زندگی کی پوری توجیہ کرنے سے قاصر ہے۔ خواب سے کچھ اس قسم کا فریب آرزو پیدا ہوتا ہے جیسا ان زبان زد مصرعوں سے ٹپکتا ہے۔

"ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں"

* اور: زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

شاید اسی خواب کا اثر ہے کہ زبردست ذہنی کاوش اور فکری قوت کے باوجود دونوں افسانوں کا انجام قنوطیت پر ہوتا ہے: میں، مادہ کی جوہر شکنی کرکے خدا کی کائنات کو فنا کردوں گا

اور خود بھی فنا ہو جاؤں گا (بالِ جبریل اور کچلیاں)۔ سپنوں کا سنسار چھایا ! خواب کی دنیا مایا!!" (سپنوں کے دیس میں)' اگرچہ اِن اختتامیوں کے ساتھ ذیل کے فقرے اور جملے بھی لگے ہوئے ہیں: اگر مجھے جوہر روح نہ ملا تو ...... (بالِ جبریل اور کچلیاں)' کیا عظیم دماغ انگڑائی لے کر جاگ اٹھے گا؟ کیا پھر اپنے سپنوں کا سنسار دے گا؟ (سپنوں کے دیس میں) اس سے قطع نظر کہ 'اگر' کا شرطیہ بجائے خود اندیشہ و خوف پر مبنی ہے 'عظیم دماغ' کا اب تک خفتہ رہنا اور دنیا کو فقط 'مایا' کی چھایا دیتے رہنا (عالم تمام حلقہ دامِ خیال ہے)' پھر جاگ کر بھی دوسرے سپنے میں چلا جانا ـــــ یہ ساری باتیں عالمِ انسانیت کو اُمید کا کوئی پیغام نہیں دیتیں،

بلکہ قصّے کے درمیان خدا کے آخری پیغام اور آتشین شریعت، کے طلوع و فروغ کی جو بشارت و بصیرت دی گئی تھی وہ بھی خاتمے کے بعد مجموعی تاثر کے نتیجے میں زائل ہو جاتی ہے۔

بہر حال! ان افسانوں کی اہمیت یہ ہے کہ ان کو پڑھ کر سرگزشتِ آدم کی ایک رنگین تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے، انسان کے انفس و آفاق کی تہوں اور گرہوں کا شعور حاصل ہوتا ہے، ابنِ آدم زمین پر جیسی صورت حال سے دوچار ہے، اس کا علم ہوتا ہے، آدمی کے حوصلوں اور شکستوں کی بصیرت ملتی ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ نئی دنیا میں انسانیت کے مستقبل

کے متعلق نہایت سنجیدہ فکر لاحق ہو جاتی ہے، معلوم ہوتا ہے کہ جس
دھرتی پر، جن فضاؤں اور جن سمندروں میں آدمی اپنی عظمت
کا تخت رواں لئے چلا جا رہا ہے وہ محفوظ نہیں، اور یہ کہ جس
راہ پر ہمارا سفر جاری ہے وہ منزل کی طرف لے جانے والی نہیں
ہے، ہم نے ازل اور ابد کے بیچ میں اپنا رخ غلط سمت میں موڑ
لیا ہے اور لطف یہ ہے کہ ہمیں اس زیاں کا احساس تک نہیں،
پس چہ باید کرد؟ اس طرح اورینوی کا کارنامۂ عظیم کارنامہ یہ ہے
کہ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ جدید انسان کے سامنے
اس کی انسانیت کے متعلق ایک سوالیہ نشان کھڑا کر دیا ہے،
اس کے ذہن، نہیں خوابیدہ ذہن کو جھنجھوڑ دیا ہے کہ وہ جس بات
کو عروج آدم خاکی سمجھ رہا ہے وہ در حقیقت زوال آدم خاکی ہے۔
چنانچہ خالص فن کے دائرے میں اختر اورینوی پوری طرح کامیاب
ہیں۔ اس لئے کہ بالعموم فن کا کام اسی طرح زندگی اور اس کے
مظاہر کے متعلق سوال، ہمہ گیر اور کار آفریں سوال اٹھانا ہے،
تاکہ انسان کی روح کبھی تعمیر حیات کے منصبی وظیفے سے غافل
نہ ہو۔ اس کے علاوہ خالص فلسفیانہ سطح پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان
افسانوں نے معمولی آدمی کی حدود عقل میں رہتے ہوئے صرف
اس کیفیت کی آئینہ سامانی کی ہے:

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی
نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

افسانہ نگار نے جہاں سے جہاں تک حکایت سنی تھی ہے بلا کم و کاست بیان کر دی ہے۔ باقی جو کچھ ہے اشارہ و استعارہ ہے، جس میں کاوشِ فکر کے نتیجہ خیز ہونے کا کوئی تیقن نہیں۔

کچلیاں اور بال جبریل اور سینوں کے دلیس میں، اختر اورینوی کے فن کے بہترین نمائندے ہیں، ان دونوں سے اورینوی کی افسانہ نگاری کا فن اور قدر دونوں متعین ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ افسانے کسی اچانک عمل کی پیداوار نہیں۔ ان کے پیچھے ایک وسیع و عریض فن کا پورا ارتقا ہے۔ یہ افسانے اورینوی کی افسانہ نگاری کے پورے کردار کے اشاریے ہیں اور یہ کردار اردو افسانہ نگاری کی روایت میں ایک منفرد استعداد، ایک انوکھا تجربہ پیش کرتا ہے۔

فنی اعتبار سے ادب کی چند ہیئتیں، کچھ نظم اور کچھ نثر میں، مقرر کر دی گئی ہیں، جنہیں اصطلاح میں اصناف کہا جاتا ہے۔ یہ صنفیں، کلاسکی نقطۂ نظر سے، نہ صرف اپنی علاحدہ شکلیں رکھتی ہیں، بلکہ ان کے مزاج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں، ہر ایک کا رنگ اور آہنگ جدا جدا ہے۔ مثلاً ڈراما ادب کی دوسری صنفوں سے الگ اپنی ایک مخصوص فضا رکھتا ہے: کش مکش، کشیدگی، رفعتِ تخیل، عمقِ نگاہ، شوکتِ اسلوب بالخصوص ڈرامے کے وہ عناصر ہیں، جو اُسے اوروں سے ممتاز

کرتے ہیں، اسی طرح رزمیہ کے اندر ایک خاص انداز کا کردار فریاد، سیل اور ہیجان پایا جاتا ہے، اس کا طرز ڈرامے سے بھی زیادہ تند اور آتش بیں ہوتا ہے، اس کے تخیل میں ڈرامے سے بھی زیادہ بلندی ہوتی ہے، یہاں جذبات کی تخلیں بھی غیر معمولی ہوتی ہیں۔ افسانہ نگاری بھی ایک ممتاز صنف ادب ہے، اس میں انسان کے معمولی، روزمرہ کے سماجی تعلقات و واقعات، اور ان تعلقات و واقعات کے پس منظر میں افراد کے عمل اور ردِ عمل اور اس عمل اور ردِ عمل سے ابھرنے والی سوچ کا بیان ہوتا ہے، اس کا اپنا ایک سیدھا سادا، نرم و شگفتہ اسلوب بھی سمجھا جاتا ہے۔

اختر اورینوی کی افسانہ نگاری، بحیثیت مجموعی اس فنی روایت کے سامنے ایک مسئلہ بن کر آتی ہے۔ اورینوی کے منفرد اور نمائندہ افسانے اس کلاسکی چوکھٹے میں بمشکل سمائیں گے، جن کا نقشہ اوپر پیش کیا گیا۔ بحیثیت فنکار، اورینوی کا تجربہ اور تخیل دونوں افسانہ نگاری سے زیادہ ایک قدر اپنے اندر رکھتے ہیں، ان کا مطالعہ، تفکر اور جذبات بھی افسانے کے ٹکسالی تصور کے خلاف سازش کرتے ہیں۔ وہ طبعاً ایک شاعر، تربیتاً ایک عالم اور عادتاً ایک فلسفی ہیں، اس کے علاوہ اپنے فکر و جذبے سے مجبور ہو کر وہ مجاہد بھی بننا چاہتے ہیں اور کچھ اس کی کوشش بھی کرتے ہیں، کم از کم خیالات کی حد تک

وہ برابر میدانِ عمل کرکے ارد گرد چکر لگاتے رہتے ہیں۔ ان سب خصوصیتوں نے مل کر اختر۔ اورینوی کو یونانی المیہ کی ایک شخصیت بنا دیا ہے، وہ ریاست کارزارِ حیات میں، علم و عمل دونوں کی داد دینا چاہتے ہیں نتیجۃً اُن کا ذہن زندگی اور اس کے ساتھ ادب کو الگ الگ بربند خانوں میں تقسیم کرنے پر آمادہ نہیں، وہ اپنے تسلی بخش اظہار کے لئے پوری کائنات کی وسعت مانگتا ہے، اُس کے تصور میں زندگی کا ہر جلوہ شعر، فلسفہ، ڈراما، رزمیہ، فسانہ وغیرہ کی متنوع اداؤں کو لے کر آتا ہے۔ ایسا ذہن جب اپنے وفورِ جوش کو کسی ایک ہیئت میں بند کرنا چاہتا ہے تو لامحالہ بعض دوسری ہیئتوں کے احساسات بھی اس میں در آتے ہیں۔ چنانچہ اورینوی کے نمایاں افسانوں میں ہمیں ڈراما، رزمیہ، شاعری اور فلسفہ کے تیور اور لہجے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ اورینوی کا ایک افسانہ پڑھ کر یہ تاثر نہیں ہوتا کہ کوئی کہانی سن لی ہے اور خوش وقت ہو گئے ہیں، بلکہ پڑھنے کے دوران ہمارا احساس ہونے لگتا ہے کہ یہ محض قصہ نہیں، اس کے اندر بہت سے تضادات ہیں، اس میں ایک صدائے درد ہے، ایک نوحہ ہے، ایک نغمہ ہے۔

"... ہر طرف زندگی متحرک و جولاں تھی۔ پتے پتے بوٹے بوٹے میں چڑیوں کے نغمے اور ان کی پروازیں، یہاں کی لہریں اپنے کو نکھار کر رہی تھیں۔ مظاہرو آثار کی حیات افزا دنیا، پرنور، گرم رنگین، بہار جوشاں تھی، ہر سو اشجار کی ولولہ خیز نمود و

نمائش سے نیلے آسمان میں ننھے ننھے کلیسی تماشا بن رہے تھے۔ نئی کونپلوں پر کرنیں ناچ ناچ کر انہیں بھی نقصان اور برقیاب کر رہی تھیں۔ درختوں کی چوٹیوں پر سبز شعلے سے لپکنے لگے تھے۔ ہر طرف رنگین چراغاں سا تھا۔ عمر کی چشمہ حیات کی محسوس دھری زرنگار شکلیں، یہ گذران اور فانی ہونے کے باوجود اپنی سرجوشی میں ابدی اور اٹل تھیں۔ دکھ، درد اور موت سے ارفع یہ سربلند اور ارجمند ہو کر ہر دوسری شے کے خلاف دعوائے مقابلہ دکھا رہی کر رہی تھیں۔۔۔۔" (ڈائنا مائیٹ)

"۔۔۔۔ ایسا محسوس ہوا کہ یہ دنیا، یہ کرہ سارے سامانِ حیات کو لے کر میرے سامنے گولی کی طرح سَن سے کائنات کی انجانی وسعتوں میں دور نکل گیا اور میں خلا، تاریک وسرد خلا میں معلق، ڈوب جانے کے لئے اکیلا رہ گیا۔ موت کی کالی موجیں مجھے ڈھانپے جا رہی تھیں اور میں فنا کے غار میں غرق ہو رہا ہوں۔ آپ اور ترا اس کے درمیان زندگی کے عنکبوتی تانے بانے کو ایک سال، مکمل ایک سال تک بُنا تھا۔ طوفان کے بعد پھر سے اکٹھا کر کے آنسو اور مسکراہٹوں کے بندھن سے باندھا تھا۔ اور اب ایک نئی آندھی آشیانۂ حیات کو نوچ نوچ کر برباد کر رہی تھی۔ میں نے کتنی تمناؤں کو تھپک تھپک کر

سُلا دیا تھا، کتنے ارمانوں کو بہلا کر خاموش کر دیا تھا، اور پھر زندگی کی خشک شاخ پر نازک نازک، ننھی ننھی کونپلیں پھوٹ رہی تھیں۔ کلیاں بھی پھول بننے کا سندیسہ دے رہی تھیں اور آرزوؤں کی نئی بستی بہارِ تازہ کا پیغام لا رہی تھی، مستقبل پرفریب تمنا دے رہا تھا۔ اور اچانک موت کے ترکش کا ایک تیر آ لگا۔ ہر طرف خزاں تھی، ویرانیاں تھیں اور بے بسی سکوت!" (کلیاں اور کانٹے)

"...... اس عورت کے حسن اور التفات کے تصور سے اس کے شہوانی جذبات زور پکڑا کرتے تھے۔ ایک بہشت منزہ سامنے آ جاتی تھی اور سانپ رینگتا ہوا کہیں تاریک خلا میں جا چھپتا تھا!" (راج محل میں)

"...... فنا کے سبب بقا سے محبت ہوتی ہے اور عمرِ فانی ہستی کبھی اتنی محکم، ازلی اور عظیم و جلیل معلوم ہونے لگتی ہے کہ اس کے دوام اور باقی رہنے کا عزم ناظر ہونے کے تصور سے روح ایسی ہو جاتی ہے، دنیا کا آنی جانی ہونا ہی کشمکش کا باعث ہے۔" (کلیاں اور کانٹے)

"...... اور انھوں نے یہ محسوس کیا کہ عورت ہی مرد کی ابدیت کا ذریعہ ہے۔ فانی انسان عورت ہی کی مدد اور ربوبیت سے چند قطروں کو ناپید کنار سمندر

بنا دیتا ہے۔ میں نے دیکھا کہ انسانیت کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر عورت کی آغوش سے نکل کر ازل اور ابد کو گھیرے ہوئے ہے"۔ (کلیاں اور کانٹے)

افسانہ نگاری میں احساس و ادراک کی یہ تہیں اور اسلوب کے پیچ و خم، اوپندر ناتھ اشک (؟) کے فن اور اس پر تنقید دونوں کو آزمائش میں ڈال دیتے ہیں۔ اوپندر ناتھ کے افسانوں کو پڑھتے ہوئے مجھے اکثر یہ احساس ہوا ہے، جیسے میں کوئی المیہ یا رزمیہ پڑھ رہا ہوں، ان کے تخیل کی بلندی اور اسلوب کی رنگینی مجھے بار بار افسانے کی سطح سے اوپر اٹھا دیتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس تخیل اور اسلوب کا آخر افسانہ نگاری میں کیا مقام متعین ہوتا ہے؟

سب سے پہلی بات تو مجھے یہی کہنی ہے کہ کوئی بھی جینیس اپنے فن کی ٹکسالی ہیئت کے رسوم میں جکڑ کر نہیں رہتا، اس کی انفرادیت لامحالہ روایت کے سانچوں کو کچھ پھیلا دیتی ہے۔ ہر تازہ قطرہ جو سمندر میں گرتا ہے، فنا ہونے سے پہلے ہی سمندر کے دائرے، سطح اور روانی میں کچھ نہ کچھ اضافہ کر دیتا ہے۔ کسی عمل سے اگر کوئی جدت بروئے کار نہ آسکے تو سمجھنا چاہیے کہ اس عمل میں کوئی امتیازی بات نہیں، دوسری بات یہ کہ حدود کی حد تک تو ہر صنف فن کا دائرہ متعین ہے اور اس میں کوئی تبدیلی منقول نہیں، مگر دائرے کی حد میں ایجاد و اختراع کی پوری گنجائش ہے، ورنہ ندرت، تازگی اور ارتقا کی حرکتوں سے محروم ہو کر ہئیت

فن جامد ہو جائے گی اور اس کے آئندہ امکانات ختم ہو جائیں گے۔
تیسری بات یہ کہ اسلوب کی تراش موضوع کے اعتبار سے ہی ترتیب پاتی ہے، جیسا مال ہوگا، ویسے آواز بھی ویسی ہی نکلے گی۔ نکھرے فن کا ارتباط ادب کا ایک مسلّم اصول ہے، پھر تحریر کا وصف محض فصاحت نہیں، اس سے زیادہ بلاغت ہے، ادبیت صرف قواعد کی چیز نہیں، اس کا اصلی جوہر نقوش ہیں

اختر اورینوی اردو افسانہ نگاری میں ایک جینیس ہیں۔ اوریجنل اور منفرد۔ یہ ممکن نہیں تھا، نہ موزوں تھا، کہ وہ افسانہ نگاری کے عام گھریلو اور زرعی حدود میں سکڑ کر رہ جائیں۔ ابتدا میں دو تین مجموعوں تک بالعموم وہ گاؤں کی کھیتی عوامی کلیروں کے اندر اپنے آپ کو سمیٹے رہے۔ چنانچہ اس دور کا تقریباً ہر افسانہ شعریت کے اثرات سے تراشا ہوا اور ہر پہلو سے مکمل ہے، اپنی تناسبت سے معمول کے واقعات اور احساسات بھی قصے پر طاری ہیں لیکن جب اورینوی کا فن اپنی پوری بہار پر آتا ہے اور غنچہ کھل کر گل تر بن جاتا ہے تو عیاں ہوتا ہے کہ رنگ و بو کی ایک بالکل نئی اور انوکھی نمائش ابھری ہے۔ اورینوی آخر تک رہتے افسانہ نگار ہی ہیں، پورے داستان گو اور ڈراما ساز، مگر وہ ساتھ ہی نہایت ممتاز طور پر "اورینوی" ہو جاتے ہیں۔ انہوں نے افسانہ نگاری کی تراش توڑی نہیں ہے، صرف اس میں چند ایجاز کا اضافہ کیا ہے۔ بالعموم افسانہ نگار "حکایت ہستی" کا

آغاز جنت میں رینگ جانے والے سانپ اور پھر ہابیل و قابیل
کی کشمکش سے کرتے ہیں، اور ختم اس لمحہ و کیفیت پر کر دیتے
ہیں جس سے وہ اپنے وجود میں دوچار ہیں۔ حالانکہ انسان کی
خودی کا حال یہ ہے کہ :

ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے، نہ حد سامنے

یہ صحیح ہے کہ ہم نے اپنے وجود کی حکایت درمیاں سے سُنی ہے، ہمیں نہ ابتدا یاد ہے، نہ انتہا معلوم، لیکن انسانی و الٰہی علوم نے ہمیں ازل کی بھی خبر دی ہے اور ابد کا بھی نقشہ بتا دیا ہے۔ لہذا اب ہماری داستان مکمل طور پر اسی وقت بیان کی جا سکتی ہے جب افسانہ خواں ہماری تخلیق اور عاقبت دونوں کا شعور رکھتا ہو۔ اُردو افسانہ نگاری میں اختر اورینوی کا امتیاز یہ گزشتِ آدم کی بھی مکمل قصہ خوانی ہے۔ وہ کوشش کرتے ہیں کہ فرد کی شخصیت اور سماج کی ہیئت کا کوئی پہلو مطالعے میں نظر انداز نہ ہو جائے۔ ا ان کے سامنے زندگی کا ہر واقعہ اور انسانیت کا ہر نمائندہ اپنی پوری شکل میں آتا ہے، وہ حیات کے کسی ایک رُخ کا بھی مطالعہ کرتے ہیں تو اس پر ہر جہت سے روشنی ڈال کر اُس کی کلی اصلیت کو گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں، اک جلوۂ گریزاں بھی اُن کے سامنے ایک جہانِ معانی کے دروازے کھول دیتا ہے۔

صرف پندرہ منٹ میں وہ پورے عرصۂ وجود کو طے کر لیتے ہیں۔
قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل دیکھ لینے کا ہی وہ ملکہ ہے جو

جو متعدد مراحل سے گزرتا ہوا انجلیاں اور بال جبریل، اور سپتوں کے بلبس میں، ہیں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ گیا ہے۔

بہرحال، بحیثیت افسانہ نگار اور ٹیگور، واقعات وحالات سے زیادہ اہمیت اشخاص و کردار کو دیتے ہیں۔ وہ بالعموم اپنے مطالعے کے لئے کسی اشرف المخلوقات کو چن لیتے ہیں، اس کے بعد حسب موقع اس کے گرد ایک ماحول کھڑا کر کے، اس کے کوائف اور امکانات کا جائزہ لیتے اور تجزیہ کرتے ہیں۔ اسی انداز کار کی دو وجہیں معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو وہی المیہ اور رزمیہ کی رفعت و شوکت جس کا اظہار شخصیتوں ہی کے پیچ وخم میں ممکن ہے، دوسرے غالباً کارگاہ حیات میں کامیابی و ناکامی کے لئے انفرادی ذمہ داری کا ذہنی احساس: کوئی بار کشِ حیات دوسرے کا بوجھ نہیں اٹھاتا "ہر انسان کو وہی ملتا ہے، جس کی وہ کوشش کرتا ہے"، "ہر نفس کو اپنے کئے کا اچھا اور برا ملنا ہے"۔ "جو ایک ذرہ بھی نیکی کرے گا اس کو پائے گا، جو ایک ذرہ بھی بدی کرے گا اس کو پائے گا" اور ٹیگور کے شعور میں نیک و بد اور انفرادی عمل کے نتیجے میں جزا و سزا کا تصور پوری طرح جاگزیں ہے۔ اپنی شوخ گفتاری اور بعض اوقات فلسفیانہ موشگافیوں کے باوجود اور ٹیگور اپنے خدا اور اس کے نظام کائنات سے شدید ذہنی وابستگی رکھتے ہیں۔ یہ وابستگی افسانہ نگاری میں کچھ اس طرح ظاہر ہوتی ہے کہ ہر کردار اپنے حالات میں

بتلا رہنے کے باوجود اپنی صلاحیتوں اور حوصلوں کی داد دیتا رہتا ہے، یہاں تک کہ کہانی کے تماشے پر اس کے نقطۂ نظر کا اندازہ اس کے ذاتی جوہر اور کارگزاریوں سے ہی ہوتا ہے۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی
یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے نہ ناری ہے

تجلیاں، اور بال جبریل کا ہیرو بھی 'میں' ہے اور 'سینو یا کے دیس میں' کا ہیرو بھی 'میں' ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ اول الذکر کا 'میں' انسان ہے اور ثانی الذکر کا 'میں' ریحا ہے، گرچہ ریحا اپنے افعال کے لئے کسی کو جواب دہ نہیں، جب کہ انسان ہے، ریحا کا اپنا کوئی حشر اور آخرت نہیں، جب کہ انسان کا ہے — بہرحال یہ بنیادی نقطہ انسان اور ریحا دونوں میں مشترک ہے کہ وہ اپنی اپنی مستقل ذات وصفات اور شخصیت و کردار رکھتے ہیں، اور یہ کہ دونوں اپنے اپنے عمل میں لگے ہوئے ہیں۔ اسنا عمل کی سطح دونوں کے درمیان خواہ کتنی ہی مختلف ہو مگر ہر ایک عمل کے اپنے اپنے اثرات ہیں: اب خدا تو اثرات کا حساب لے گا اور آدم کو حساب دینا ہوگا۔ چنانچہ احتساب کی گراں باری ہر فرد کی زندگی کو نہایت گراں مایہ بنا دیتی ہے، ہر آدم اپنا ایک عالم ہے، اپنا ایک نظام شمسی ہے، اس کے اپنے سیارہ و ثابت اور مہ و اختر ہیں، اپنی فضا اور مرحلے ہیں۔ اور نئی آدمی کے اس مقام سے باخبر ہیں، ٹائپسٹ، کوئلے والا، سیکھ بہادر،

شکور دادا، بوڑھی ماما، پاگل، جونیئر، مریض، سینے ٹوریم کا فقیر، ایک معمولی سی لڑکی، پناہ گزین —— یہ تو چند عنوان ہیں خاص کرداروں ہی کے، ان کے علاوہ بہت سی سرخیاں ہیں۔ حضرتِ دل کے افسانے کی: ممتا، کیواڑ کی اوٹ سے، آئینہ، بہت بے آبرو ہو کر، پندرہ منٹ، راج محل میں، جینے کا سہارا، تسکین، حسرت —— یہ سب منفرد کرداروں کے آئینے ہیں۔

اختر اورینوی کے ہم عصروں میں فنکاروں کے تین بڑے اور ہیں: کرشن چندر، منٹو، بیدی۔ چند مستثنیات کو چھوڑ کر منٹو سے اورینوی کی کوئی مماثلت نہیں، نہ فن میں نہ فکر میں، دونوں قطبین پر واقع ہیں۔ بیدی سے خالص فنی سطح پر دونوں اول کے اورینوی کا تقابل کیا جا سکتا ہے، جبکہ دونوں اپنی ہیئت کی تراش خراش چینی کے برتن کی طرح کرتے ہیں بلکہ زیادہ موزوں لفظوں میں، بلور سازی کرتے ہیں، لیکن یہ مشابہت تکنیک سے آگے نہیں بڑھتی، اورینوی اور بیدی کے موضوع و ماحول میں نمایاں فرق ہے، اس سے کہیں زیادہ فاصلہ دونوں کے احساسات میں ہے، دونوں کے ذہن یکسر مختلف ہیں، بیدی گھریلو اور بالعموم پنجاب کے گھریلو معاملات کے بھیدی ہیں، وہ اس حلقۂ زندگی کے ماہر ہیں، اور اس مہارت پر قانع ہیں، چنانچہ اپنے خاص الخاص معاشرتی دائرے سے قدم باہر نہیں نکالتے، وہ اپنے مضبوط قلعے میں محفوظ و مامون رہنا پسند کرتے ہیں، بیرونی میدان کے طوفان کی زد پر

آنا گوارا نہیں کرتے، یہ ایک لحاظ سے بیدی کی بڑی خوبی ہے
اور دوسرے لحاظ سے یہی خامی ہے، بیدی کا فن بہت بالیدہ
ہے، مگر فکر نہایت محدود ہے، تجزیہ قلیل، مطالعہ مختصر اور
نگاہ پست ہے۔

اپنی صنف کے ہم عصروں میں اختر اورینوی کا پورا تقابل
صرف کرشن چندر سے ممکن ہے۔ دونوں کے تجربات وسیع اور
متنوع ہیں، دونوں تفکر کے عادی ہیں، دونوں کے طرز میں
شعریت پائی جاتی ہے، اور دونوں ورائے افسانہ چیزے دگر
کے طالب ہیں۔ یہ تو اتفاق کے نقطے ہوئے۔ مگر اختلاف کے
نقاط بھی کم نہیں۔ کرشن چندر کپڑے اتار کر زندگی کی نہروں میں غوطے
لگاتے ہیں، جب کہ اورینوی نے سمندر کی گہرائیوں کو آبدوز
میں بیٹھ کر ناپا ہے۔ کرشن چندر تمام تفکر کے باوصف فلسفے یا
مذہب کی بلندیوں تک پرواز نہیں کر پاتے، اور اورینوی کا تفکر
ہی کسی نظریئے یا فلسفے سے وابستہ ہے۔ شاید اسی فرق کا نتیجہ
ہے کہ کرشن چندر معاشیات، نفسیات اور بہت ہوا تو
سیاسیات سے زیادہ گہرائی میں جانے کی اہلیت نہیں رکھتے،
انہیں سماجی زندگی کے صرف مسئلوں کا شعور حاصل ہے ———
برخلاف اس کے، اورینوی کی مابعد الطبیعات، عمرانیات اور
سائنس، اخلاقیات اور الاہیات تک کو کھنگالے ہوئے ہیں
انہیں انسانیت کی بنیادی قدروں کا عرفان بھی حاصل ہے۔

کرشن چندر کے راست مشاہدات گرچہ اوپندر ناتھ اشک اور بیدی سے زیادہ ہیں مگر ان کے علمی مطالعات اوپندر ناتھ اشک اور بیدی سے بہت کم ہیں۔ لہٰذا کرشن چندر کو حیات انسانی کے ایک منتظم کل کو دیکھنے کا وہ شعور میسر نہیں جو اوپندر ناتھ اشک کو حاصل ہے۔ اوپندر ناتھ اشک زندگی کے کائناتی نظام سے، کرشن چندر کے مقابلے میں زیادہ واقف ہیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ جدید اردو افسانہ نگاری کی صف اول کے عناصر اربعہ کی ترتیب یوں ہونی چاہیے: کرشن چندر، منٹو، اوپندر ناتھ اشک، بیدی۔

علی عباس حسینی کی افسانہ نگاری

اُردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں پریم چند ایک سنگِ میل ہی نہیں، راہ نما کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے قدیم داستانوں اور قصّوں کو ختم کر کے مختصر افسانوں کی اصطلاحی معنوں میں داغ بیل ڈالی۔ اس عبور کی وجہ سے ان کی کیفیت ایک سنگم کی سی ہو گئی ہے، جہاں قدیم اور جدید کے دھارے آ کر مل جاتے ہیں اور ایک گنگا جمنی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ پریم چند کا اصل اجتہاد یہ ہے کہ انہوں نے افسانے کی ہیئت بدل دی اور اسے ایک جدید وضع عطا کی، داستان کے طول اور قصے کے تکلف کی جگہ ایک مختصر اور مناسب سانچہ ایجاد کیا۔ اس سانچے میں ڈھالنے کے لیے وہ نیا مواد بھی ڈھونڈ لائے، انہوں نے فوق فطری اور مثالی کردار و واقعات کی بجائے طبعی اور عملی کردار و واقعات پر زور دیا، اسی طرح انفرادی تجربات کے مقابلے میں سماجی مسائل کو ترجیح دی۔ لیکن شاید ماضی سے براہ راست قربت کے سبب، وہ بنیادی سادگی، معصومیت

اور عمومیت باقی رہ گئی جو قدیم کہانیوں کی امتیازی خصوصیت تھی۔ یہ حقیقت ایک اعتبار سے پریم چند کی مضبوطی ہے اور یہی دوسرے اعتبار سے ان کی کمزوری بھی ہے۔ اور مضبوطی با کمزوری، بہرحال یہ ایک قدرتی صورت حال ہے، اور غالباً پسندیدہ اور مفید بھی۔ کیونکہ اگر ایسا نہیں ہوتا تو قدیم سے جدید کی طرف ارتقا میں وہ بے ساختگی اور لچک نہیں آتی جس کا ہونا ضروری تھا۔ بہرحال یہ خوشگوار گنگا جمنی کیفیت ایک پورے اسکول کی خاصیت بن گئی، جس کو تاریخ ادب میں پریم چند اسکول کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ سدرشن اور اعظم کریوی کے ساتھ، علی عباس حسینی اسی اسکول کے ایک ممتاز فرد ہیں۔

فرق یہ ہے کہ سدرشن اور اعظم کریوی کے برخلاف، غالباً اپنے شخصی ماحول کے سبب، علی عباس حسینی نے شہر کے رنگ و بو پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ لیکن یہ شہریت بہرحال پریم چند کے چوکھٹے کے اندر ہے، اس معنی میں کہ یہاں تمدن کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کا تجزیہ کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے، بلکہ نئی نئی شہری زندگی کے صرف تماشوں کو نقش بند کیا گیا ہے۔ اس طرح علی عباس حسینی دراصل پریم چند کی اس مہم کی تکمیل کرتے نظر آتے ہیں جو ہندوستانی تہذیب اور اردو افسانے کی تاریخ نے ان کے ذمے کی تھی۔ جس وقت پریم چند نے لکھنا شروع کیا، اردو افسانے

کی تو ابتدا تھی ہی، ہندوستانی تمدن کی جدید ہیئت کا بھی آغاز ہی تھا۔ مغرب کی سائنسی ایجادات اور مشینی اختراعات اور ان سب کے نتیجے میں پیدا ہونے والے صنعتی نظام نے ہندوستان کی زمین میں جڑ پکڑنا شروع کیا تھا۔ اس صورت حال کا عکس دوسرے تہذیبی مظاہر کے ساتھ ادب پر بھی پڑنے لگا تھا۔ تازگی، حیرانی، تجسس اور تجربے کی ایک پر اسرار اور دلچسپ فضا گرد و پیش پر طاری تھی۔ ہندوستان اپنے دیہاتوں اور کھیتوں کی سادگی اور شہروں اور اداروں کی سنجیدگی کو چھوڑ کر بسوں، ریستوراں، پارکوں، ہوٹلوں، کارخانوں اور کالجوں کی بے رنگیوں اور تفریحوں کی طرف لپک رہا تھا۔ صدیوں کی اخلاقی قدریں فنا ہو رہی تھیں اور نت نئے مادی مسائل آنکھیں دکھا رہے تھے۔

اگرچہ پریم چند اور ان کے پیروؤں کو معاملے کی گہرائیوں کا کوئی واضح، مکمل اور منظم شعور نہیں تھا، مگر تنور میں رہنے کے سبب حالات کی آنچوں سے ان کے دماغ گرم تھے۔ اور لامحالہ یہ تپش ان کی تخلیقات میں بھی کسی نہ کسی درجے اور شکل میں منتقل ہو رہی تھی۔ پریم چند اسکول پر روح عصر کا اثر کچھ اس قسم کا تھا جیسے کوئی شخص کافی دیر تک گراں خوابی کے بعد گرد و پیش کے شور و غل سے چونک اٹھا ہو اور نیم خوابیدہ حالت میں آنکھیں ملتا ہوا نئی صبح کی کرنوں اور ان کی روشنی میں

جھلکنے والے مناظر کو دیدۂ حیرت سے دیکھ رہا ہو۔ یہی حیرانگی اور کچھ گھبرائی ہوئی کیفیت۔ علی عباس حسینی کے ان افسانوں میں بھی ہے جن کا موضوع نئی شہری زندگی اور اس کے احساسات ہیں۔ افسانہ نگار کو حالات کی سنجیدگی کا پورا شعور نہیں اور ان کی مضحکہ خیزی میں اسے ایک لطف ملتا ہے۔ مغرب و مشرق کی کشمکش سے تہذیب کی جو ایک نئی نمائش بن رہی ہے اس کے حادثات میں علی عباس کے کردار ادب کو غیر سنجیدہ سا مزا ملتا ہے جو رتن ناتھ سرشار کے میاں آزاد کو کبھی ملا کرتا تھا۔

مثال کے طور پر "بچّہ" ایک اینگلو انڈین لڑکی سے جو بس کے ایک سفر کے دوران ایک اینگلو انڈین لڑکے کے ساتھ بہت بے ڈھب طریقے پر وابستہ ہو جاتی ہے۔ "حسن رہگذر" میں ایک بزرگوار ٹرین کے ایک سفر میں رات بھر ایک نامعلوم محبوبہ کے ساتھ گلچھرّے اڑاتے نظر آتے ہیں، اور اشارات شوق یا انتہا کی بے حیائی میں "غیر" کی موجودگی کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں، پھر محبوبہ بھی ایسی شوخ و شنگ کہ بزرگوار کے ساتھ خوش فعلیاں کرتے ہوئے غریب افسانہ نگار کے ساتھ بھی اشارے ہی اشارے میں چہلیں کرتی چلی جاتی ہے۔ "میلہ گھومنی" ایک میلے سے دوسرے میلے تک اپنے عاشقوں اور شوہروں میں اضافے پر اضافے کئے چلی جاتی ہے۔ "پہرے دار" میں ایک شوہر نامدار اپنی محبوبہ بیوی کے ساتھ محض ہو کر رہ گئے ہیں۔ 55

بچوں اور گھر کی دیکھ بھال کرتے ہیں، جبکہ مخترمہ ایک دفترگاہ سے روزی کما کر لاتی ہیں۔ چنانچہ خاتون ان حضرت کے ساتھ ویسا ہی برتاؤ کرتی ہیں جیسا کوئی شوہر اپنی بیوی کے ساتھ کیا کرتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد حضرت کو اپنی مردانگی کا احساس ہوتا ہے اور آپ لڑکیوں کی طرح چھپ کر افسانہ نگاری شروع کر دیتے ہیں، اور روپے پیسے کے معاملے میں نہ صرف خود کفیل ہو جاتے ہیں بلکہ اچھا خاصہ سرمایہ جمع کر لیتے ہیں، ایک روز اس آنکھ مچولی کا انکشاف برشے دلچسپ انداز میں ہو جاتا ہے۔ 'دلی تھیٹر پہاڑ' تھیٹر کے ایک ایکٹر پر اس کو کوئی پری جمال سمجھ کر عاشق ہو جاتے ہیں، نزاق کے صدمے سہتے ہیں، مصاحبوں کو چہ میگوئیوں کا موقع دیتے ہیں، یہاں تک کہ گرہ سے ایک بڑی رقم بھی گنوا بیٹھتے ہیں، تب کھلتا ہے کہ معاملہ کچھ اور ہے۔ "گل" کا ہندی سالی پر عاشق ہو جاتا ہے اور بالآخر بیوی کو کھو کر اس کو پا لیتا ہے، مگر پا لینے پر معلوم ہوتا ہے کہ گل پہلے ہی پھول بن چکی ہے۔

علی عباس کی افسانہ نگاری کی اس رو سے منسلک ایک دوسری لہر بھی ہے۔ ایک طرف تو وہ نئے تمدن کی مضحکہ خیزیوں کے پُر لطف خاکے کھینچتے ہیں اور دوسری طرف پرانی تہذیب کے زوال آمادہ پہلوؤں کا مذاق اڑاتے ہیں خصوصیت کے ساتھ مذہبی زہد کے پردے میں جنسی آلودگیوں کا سراغ وہ اسی

طرح سے رگا نہیں، جیسے ان کے زمانے کے ترقی پسند۔
اس سراغ رسانی کے محرکات کچھ تو وہی فطرت پسندی اور حقیقت پرستی کے دھارے ہوں گے، مگر بنیادی جذبہ وہ آزاد اور بے باک تقاضہ ہے جو تہذیب نو کے مظاہر کی تصویر کشی میں پایا جاتا تھا۔ "پیاسا" کا ہیرو ایک نوجوان عالم دین ہے جس کی تربیت نہایت سخت اور خشک ماحول میں ہوئی ہے، جہاں جنس اور اس سے وابستہ جذبات شجر ممنوعہ ہیں۔ لیکن فطرت اپنے مطالبے منوا کر رہتی ہے۔ چنانچہ غریب عالم کلکتے پہنچ کر جب ایک عورت سے دوچار ہوتا ہے تو پہلے ہی ترپ پر حسرت اس کی حنائی انگلیاں دیکھ کر اور رسیلی آواز سن کر پردے کے باوجود قابو سے باہر ہو جاتا ہے اور حیلہ جانہ دست درازی شروع کر دیتا ہے، جس نے نتیجے میں بالآخر اسے جیل کی ہوا کھانی پڑتی ہے۔ "عمل خیر" میں ایک پیشہ ور مذہبی اپنی متعدد دولتمند بہنوں کو فریضہ حج کی ادائیگی پر اکسا کر ان کا عقد اپنے بالغ بیٹوں سے کر دیتے ہیں۔ اس طرح اس بہانے مولوی صاحب ان بہنوں کے خسر اور محرم ہو جائیں گے اور پھر وہ بہنیں محرم کے ساتھ حج کر سکیں گی، کیونکہ ان عورتوں کا کوئی محرم ایسا نہیں تھا جو انہیں حج کے لئے لے جاتا اور حج بغیر محرم کے عورتوں کے لئے ممکن نہیں، جب کہ دولت مندی کے سبب حج ان پر فرض ہو چکا تھا جس کی عدم ادائیگی گناہ کا باعث

ہوتی، حالانکہ مولوی صاحب کی اصل نیت اس عمل کے ذریعے ان عورتوں کی دولت پر قبضہ کرنا تھا۔ چنانچہ جرم اسوقت کھل گیا جب عین موقع پر مذکورہ عورتوں کا وارث پہنچ گیا، اور اس نے بندوق کی نوک پر مولوی صاحب کو مجبور کیا کہ جس طرح انہوں نے اس کی بچیوں کے ساتھ اپنے بیٹوں کا عقد پڑھائے اسی طرح انہیں طلاق بھی اسی مجلس میں دے ڈالیں۔ "خالی گود" کی ہیروئن اولاد کے لئے کاشی کا سفر کرنے جارہی ہے۔ اس نے اپنے سارے کار بوڑھے شوہر پر یہ ظاہر کیا ہے کہ وہ دیوتا کی آشیرواد لینے جارہی ہے، حالانکہ درحقیقت اس نے اپنے ملازمہ کے نوجوان بھائی کو رفیق سفر صرف اس لئے بنایا ہے کہ پردیس کی خلوتوں اور شوہر کے غائبانے میں اس نوجوان کے ساتھ اپنے جوان جذبات کی تسکین کرے۔

اسی طرح علی عباس زمانے کی ایک اور رو کی بھی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کا دور اجتماعی تحریکات کی ابتدا کا دور ہے ——"انقلاب۔ زندہ باد" کے نعرے فضائیں گونجنے تو نہیں لگے تھے، مگر لوگوں کے شعور میں سر ابھارنے ضرور لگے تھے۔ سائنس ایک پیشے کے طور پر ابھر رہی تھی۔ سرمایہ و محنت کی کشمکش کا احساس بڑھ رہا تھا۔ انتظامیہ کی بڑھتی ہوئی پیچیدگیاں عوام کے لئے معمولی معمولی چیزوں کے حصول

کو بھی دشوار بنا رہی تھیں۔ "وکیل اور منشی" "میخانہ" اور "کفن" ان ہی حالات کی عکاسی کرتے ہیں۔

معاصر حالات کے سطحی مطالعے کی اس عام صورت سے مستثنیٰ علی عباس کے بعض افسانے ایسے بھی ہیں جن میں زمانے کے احوال و واقعات کا گہرا مطالعہ کیا گیا ہے، مسائل کی تہ میں پڑی ہوئی قدروں کو کھود نکالا گیا ہے، انفرادی حادثوں کے پیچھے وسیع سماجی پس منظر کو دریافت کر لیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ان اسباب و عوامل کا بھی سراغ لگایا گیا ہے، جنہیں فتنے کی جڑ کہا جا سکتا ہے۔ ان مطالعات میں افسانہ نگار کا انداز بڑا تیکھا ہے۔ اس کا سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ جن معاملات کی پردہ دری وہ کرنی چاہتا ہے وہ اس کے جذبات کو مجروح کرنے والے ہیں۔ فنکار اپنا ایک اجتماعی ضمیر رکھتا ہے۔ اس کا ذہن چند قیمتی اخلاقیات سے وابستہ ہے۔ ان اخلاقیات پر مبنی ایک خاص نظامِ معاشرت کو وہ پسند کرتا ہے۔ چنانچہ جب اس کے گرد و پیش ایسے حالات کا ہجوم ہونے لگتا ہے جن کی زد اس کے پسندیدہ نظامِ معاشرت پر پڑتی ہے، تو وہ جھنجھلا اٹھتا ہے، مگر فن کی حدود میں وہ بھاگ نہیں اٹھا سکتا۔ لہٰذا اپنے جذبات کو وہ طنز کے کاری نشتر میں ملفوف کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علی عباس کے ان گہرے سماجی مطالعات میں تہذیبِ مغرب پر سخت زہرخند پایا جاتا ہے، اس لئے کہ اس تہذیب کی

بلا خوف جارحیت تہذیب مشرق کے ان آداب و روایات کو پامال کرکے دے رہی تھی جو فن کار کو بہت عزیز ہیں، مگر اس جمیت کے باوجود ایک طرف تو وہ ذہنی طور پر اپنے آپ کو اس قابل نہیں پاتا کہ حملہ آور تہذیب کے تار و پود دلائل سے بکھیر کر اسکے مقابل اپنی تہذیب کی برتری نظری طور پر ثابت کر سکے، اور دوسری جانب وہ حملہ آور تہذیب کے جابرانہ اقتدار اور لاتعداد مادی وسائل کے سامنے خود کو مجبور و بے بس محسوس کرتا ہے، نتیجۃً وہ اپنے سینے میں دبی ہوئی چنگاریوں کو ایک زہریلے تبسم میں ڈھال دیتا ہے جس سے نہ صرف اس کی تسکین ہوتی ہے، بلکہ فی الواقع ناپسندیدہ تہذیب اپنے تمام آلات و اسلحہ کے باوجود معرض تمسخر میں پڑ جاتی ہے اور کم از کم اخلاقی طور پر بالکل بے وقعت نظر آنے لگتی ہے۔ یہ بات علی عباس حسینی کی فنی کامیابی کی دلیل ہے۔

اس سلسلے میں ان کا سب سے عظیم افسانہ "طمانچہ" ہے۔ اس کہانی میں ایک ڈاکٹر نے اپنی لڑکی کی تعلیم و تربیت کا ذمہ پورا پورا کا پورا اپنی بیوی کو دے رکھا ہے۔ ڈاکٹر خود ایک دیندار آدمی ہے اور متقابل صنفوں کے ارتباط میں قدیم مشرقی اخلاق کا پاس دار ہے، مگر اس کی بیوی جدت پسند ہے اور لڑکی کی تعلیم و تربیت نئے مغربی انداز پر کرتی ہے۔ لڑکی بلوغ کے دور میں پر پرزے نکالتی ہے۔ نئی آزاد تعلیم اور بے قید تربیت رنگ

لاتی ہے، وہ آزادانہ اور بے حجابانہ دو جست لڑکوں سے ملنے جلنے اور ان کے ساتھ سیر و تفریح کرنے لگتی ہے۔ وہ حیا اور عصمت کو ایک فرسودہ چیز سمجھتی ہے، اس کے نزدیک جنس ایک حیوانی جذبہ ہے، یہاں تک کہ ماں باپ کے انسانی رشتے کی بھی وہ قائل نہیں، اس کے خیال میں اس کی تعلیم و تربیت کر کے والدین نے اس پر کوئی احسان نہیں کیا، بلکہ اپنی ہوس کا کفارہ ادا کیا ہے۔ باپ اپنے تساہل اور ماں اپنی مستعدی کا نتیجہ دیکھ کر دنگ ہیں۔ لڑکی ماں کے قابو سے تو بالکل باہر ہو چکی ہے اور اسے نرا جاہل اور پس ماندہ سمجھتی ہے۔ باپ لڑکی کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک روز اسی فہمائش اور تنبیہ سے چڑ کر صاحبزادی اماں جان کے منہ پر ایک زبردست طمانچہ رسید کر دیتی ہیں۔ اس واقعے کے بعد باپ بیٹی کو گھر سے نکال دیتا ہے۔ صاحبزادی کہیں دور جا کر ایک ہسپتال میں ملازمت کر لیتی ہیں۔ کچھ دنوں کے بعد وہ اماں جان کو ایک خط میں اطلاع دیتی ہیں کہ وہ ایک مرد کے فریب میں آ کر ایک عدد صاحبزادے کی والدہ بن گئی ہیں اور درخواست کرتی ہیں کہ اماں جان بنفس نفیس تشریف لا کر "نانی" کی پرورش کریں تاکہ صاحبزادی کا بوجھ ہلکا ہو۔ اماں جان ماضی کی تلخیوں کو بھول کر جوش مادری میں جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہیں، مگر باپ روکتا ہے کہ اب وہ ایک آبرو باختہ لڑکی سے کوئی ربط رکھنا گوارا نہیں کر سکتا۔ لیکن

اماں جان اپنی ہٹ پہ قائم رہتی ہیں، ڈاکٹر تنبیہ کرتا ہے کہ اگر وہ چلی گئیں تو آئندہ وہ انہیں اپنے گھر پہ نہیں چڑھنے دے گا۔ محترمہ بپھر جاتی ہیں اور شوہر کو اس کی پسماندہ خیالی پہ لعنت ملامت کرتی ہوئی بھرا ہوا پرس اس کی ناک پہ دے مارتی ہیں اور روانہ ہو جاتی ہیں۔ اس طرح ماں اور باپ دونوں کے منہ پہ طمانچہ لگ جاتا ہے اور وہ اپنی اپنی غفلت یا حرکت کا خمیازہ بھگت لیتے ہیں۔ افسانے سے ایک سنگین سبق یہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ بیٹیوں کے رخ پر سے جو پردہ اُٹھا ہے وہ دراصل جا کر مردوں کی عقل پر پڑ گیا ہے، اس طرح صورت حال کی حقیقی ذمہ داری اس معاملے میں مرد کی غیر ذمہ دارانہ روش پر ہی آتی ہے۔

کچھ ایسی قسم کی کہانی "بدلہ" ہے۔ ایک انگریز عورت رات گئے ایک اسٹیشن کے سیکنڈ کلاس ویٹنگ روم میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہاں ایک ہندوستانی مرد پہلے سے لیٹا ہوا ہے۔ جاڑے کی رات ہے۔ عورت بے محابا مرد کا لحاف اُلٹ دیتی ہے۔ وہ بیچارا گھبرا کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ اس کے بعد عورت کی ضرورت سمجھ کر اپنے سامان سے بچھ گرم کپڑے نکال کر انگریزن کے لئے بھی ایک آرام دہ بستر الگ تیار کر دیتا ہے۔ اگلی صبح جب ہندوستانی اپنی منزل کی جانب روانہ ہوتا ہے تو انگریزن بھی اس کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے شہر میں پہنچ کر ایک ڈاک بنگلے میں قیام کرتے ہیں۔

اس قیام کے دوران انگریزن اپنے آپ کو ہندوستانی کے سپرد کردیتی ہے۔ اس طرح دونوں مل کر کئی راتیں عیش میں گزارتے ہیں۔ جاتے جاتے انگریزن ہندوستانی کے اصرار پر بتاجاتی ہے کہ وہ ایک بڑے انگریز افسر کی بیوی ہے، اس اسٹیشن پر جب وہ تنہا اور بے سروسامان ویٹنگ روم میں داخل ہوئی تھی۔ اس کا شوہر ایک معمولی سی بات پر بگڑ کر اسے تنہا چھوڑ گیا تھا اور سارا سامان بھی ساتھ لیتا گیا تھا اور اس بات کی ذرا پرواہ نہ کی تھی کہ اس شدید سردی میں اس بیچاری کا کیا حال ہوگا۔ چنانچہ اس نے اپنے شوہر کی بے مروتی کا بدلہ اس بے وفائی سے لیا کہ اپنے آپ کو کئی راتوں کے لئے غیرمرد کے سپرد کردیا۔ یہ ہے نقشہ اسی خاندانی نظام کا جو یورپ کے بے دین تمدن نے برپا کیا ہے۔

یہ تلخ فکری سطالعے علی عباس حسینی کے عام فنی کردار میں مستثنیات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا عام انداز بہرحال ایک ایسے زندہ دل داستان گو کا ہے جو دوسروں کی تفریح طبع کا سامان کرکے خود بھی خوش وقت ہوتا ہے۔ الف لیلہ کی شہرزاد کی طرح وہ دیس دیس کی کہانیاں سناتا ہے، بھانت بھانت کی زندگیوں کا نقشہ اتارتا ہے، نوع بہ نوع واقعات کی تصویر کھینچتا ہے، زندگی کی نت نئی اداؤں کا عکس پیش کرتا ہے، سماج کے رنگ بہ رنگ نمونے سامنے لاتا ہے (اگرچہ یہ سارا تنوع بالعموم شہری زندگی کی حدبندی) اس ساری داستان سرائی کا مقصود اس کے سوا کچھ نہیں کہ پڑھنے

والا تھوڑی دیر کے لئے اپنی روزمرہ کی فکروں سے آزاد ہو کر عالم خیال میں، اکثر اپنے سے مختلف اور کبھی کبھی اپنے ہی جیسے انسانوں کے متعلق دلچسپ واقعات کی روداد سنے لطف اندوز ہو اور زندگی کی بوقلمونی کا احساس کر کے اپنے ذہن کو ذرا تازہ کر لے۔ بجائے خود یہ بھی ایک کارنامہ ہے اور فنی حد تک افسانہ نگاری کا ایک معیار یہ بھی ہے، گرچہ بالعموم یہ ایک اوسط معیار ہے۔ علی عباس حسینی بحیثیت مجموعی اسی قسم کے افسانہ نگار ہیں۔

علی عباس حسینی کا اسلوب اور تکنیک ان کے مواد و انداز کے متناسب ہیں۔ ان کی نثر میں سادگی کی ساری خوبیاں موجود ہیں۔ وہ سیدھے سادے لیکن چست اور رواں انداز میں اپنے ماجرا کو بیان کرتے ہیں۔ ان کے یہاں نثر نگاری، یہاں تک کہ سادہ بیانی کی کوئی کوشش محسوس نہیں ہوتی۔ وہ بالکل فطری اور بے ساختہ انداز میں قصہ بیان کرتے چلے جاتے ہیں، روزمرہ، محاورے، ضرب الامثال اور کہاوتیں سب اس بیان کے لپیٹ میں خود بخود آتے چلے جاتے ہیں، یہاں تک کہ تشبیہیں اور استعارے بھی عبارت میں برجستہ داخل ہو جاتے ہیں، اس لئے کہ یہ نقوش سامنے کی معمولی حقیقتوں سے لئے جاتے ہیں۔ ان میں کوئی علمی حوالہ یا تخیل کی پرواز نہیں ہوتی، بس آس پاس کی موٹی موٹی باتوں کو بطور مثال لے لیا جاتا ہے۔ اس سے باتوں میں تیکھا پن

ضرور پیدا ہو جاتا ہے، گوچہ ستوا نہیں آتا ہو۔ اس طرح
علی عباس حسینی کی نثر سپاٹ اور پھیکی نہیں، اس میں ایک
اُبھار اور رنگ ہے۔ بہرحال، اس میں عمومیت اتنی غالب ہے
کہ افسانہ نگار کا کوئی انفرادی اسلوب نہیں بن پاتا۔

علی عباس کی تکنیک میں بھی کوئی پیچیدگی اور انفرادیت
نہیں۔ ان کے پلاٹ کا ارتقا بالکل سیدھی لکیر میں ہوتا ہے۔
اس مستقیم ارتقا میں بڑا سلیقہ پایا جاتا ہے، واقعات ایک
سبک خرام نہر کی طرح سکون سے بہتے ہوئے اپنی منزل تک پہنچ
جاتے ہیں۔ اس سلیقے میں کسی فنکاری کا بھی احساس نہیں ہوتا،
معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی داستان گو بے تکلفی اور روانی سے
اپنی روداد دہراتا چلا جا رہا ہے۔ لیکن عام طور پر پلاٹ میں اس
سادگی کے باوجود اختتام پر ہلکی سی ڈرامائیت پیدا ہو جاتی
ہے۔ "طمانچہ" کے بالکل آخر میں کھلتا ہے کہ اماں جان بیٹی کی آزاد
خیالیوں اور آوارہ گردیوں پر بظاہر خفا ہونے کے باوجود
در حقیقت ان باتوں کو دل سے پسند کرتی تھیں۔ "بدلہ" کے
بھی آخر ہی میں معلوم ہوتا ہے کہ انگریزن نے اپنے ایک ہندوستانی
کے سر اپنے خاوند سے اس کی بے مروتی کا بدلہ لینے کے لیے کیا
ہے۔ "کلی" کا ہیرو بالکل خاتمے پر دریافت کرتا ہے کہ وہ پہلے
ہی جھک چکی ہے۔ "ولی عہد بہادر" اور "پہرے دار" میں بھی
انکشافِ اسرار کی بھی کیفیت ہے۔ یہ بات بحث طلب ہے کہ

پلاٹ کے عروج میں یہ ڈرامائیت پلاٹ ہی کے فطری ارتقا کا نقطۂ آخر اور اس طرح اس کا ایک ناگزیر اور لازمی جزو ہے یا یہ صرف نئی چابکدستی کا مظاہرہ ہے تاکہ ماجرا میں تیکھا پن پیدا کر کے کہانی کو زیادہ دلچسپ اور پُر اثر بنایا جائے۔ میرے خیال میں وہ افسانے جن میں افسانہ نگار حالات کو ایک نیا موڑ دے کر اپنے کسی مقصد کو قاری کے دماغ میں اتارنا چاہتا ہے۔ ان میں یہ ڈرامائیت پلاٹ کا ایک قدرتی عنصر ہے اور درحقیقت اتنی ڈرامائی نہیں جتنی بظاہر معلوم ہوتی ہے۔ اس کے لئے افسانہ نگار قاری کے ذہن کو آہستہ آہستہ، اشارے اشارے پہلے ہی سے تیار کرتا ہے، یہاں تک کہ نقطۂ عروج پر حقیقت واقعہ اندر سے ابھر کر ایک جھٹکے کے ساتھ سامنے آجاتی ہے اور قاری کے ذہن پر بجلی سی کوند جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شوہر کے منہ پر بیوی کے "طمانچہ" کا اشارہ افسانے کے شروع ہی میں اس وقت دے دیا گیا تھا جب بیوی کی جلالت پسندی اور شوہر کی سپر اندازی کو بیان کیا گیا تھا، پھر کہانی کے دوران یہ لہر زیر زمیں چلی گئی اور وہاں اندر ہی اندر آتش فشاں بناتی رہی، یہاں تک کہ ایک دم لاوا پھوٹ پڑا اور چنگاری پیالی کے دامن کو جلا گئی۔ ممکن ہے شوہر نامدار کو یہ حملہ غیر متوقع معلوم ہوا ہو اور شاید بعض قاریوں کو بھی کھٹکا ہو مگر درحقیقت یہ تو ایک فطری نتیجہ تھا اس تنظیم خاندان کا جس کی

جھوٹ شوہر نے بیوی اور بیٹی کو دے رکھی تھی۔ اس لئے افسانے کا یہ عروج صدمے کا باعث ہو تو ہو، حیرانی کا باعث نہیں۔

عروج میں اس ڈرامائیت سے قطع نظر، تکنیک کے دوسرے عناصر حسب معمول سیدھے سادے ہیں۔ چنانچہ موضوع کے ارتقا میں کوئی کشمکش مشکل پائی جاتی ہے، موافق و مخالف عوامل کی آویزش کا گویا فقدان ہے، قصہ جب چلتا ہے تو کوئی رکاوٹ اس کے جریٔ سکوت بہاؤ میں حائل نہیں ہوتی ہے اور اگر کبھی کوئی چیز درمیان آ بھی گئی تو وہ چٹان نہیں بنتی بلکہ تنکوں کی طرح دھارے کی میں بہ جاتی ہے، جیسے برائے تفریح آرزو ان میں ایک کنکری ڈال دی گئی ہو، کچھ بلبلے اٹھے ہوں اور پھر سطح برابر ہو گئی، یہ شاید بھی سبب ہے کہ علی عباس کے افسانہ میں کردار دوں کا فقدان ہے، دلچسپ اور رنگارنگ کہانیاں تو کئی ایک ہیں مگر نمایاں اور متاثر کن کردار کوئی نہیں، اسلئے کہ کردار بغیر کشمکش اور نشیب و فراز کے پیدا نہیں ہوتا۔ اسی کی تربیت کے لئے الجھنیں اور کٹھنائیاں ضروری ہیں، اور علی عباس حسینی کے پلاٹ ان باتوں سے خالی ہیں۔

یہ تو علی عباس حسینی کے فن پر ایک اصولی اور تنقیدی تبصرہ ہوا۔ اس سے قطع نظر، موصوف کا اردو افسانے میں ایک تاریخی مقام بھی ہے۔ ایک تو بجائے خود یہی بات ایک تاریخی حیثیت رکھتی ہے کہ علی عباس پریم چند کے اولین پیروؤں میں ایک اور دو نمبر پر

سے زیادہ نمایاں ہیں، انہوں نے پریم چند کے مشن کے ایک پہلو کی تکمیل کی۔ اور اسی طرح بحیثیت مجموعی اردو ادب میں مختصر افسانے کی روایت کو راسخ کیا۔ اسی سے منسلک ان کا اپنا انفرادی کارنامہ بھی ہے، وہ پریم چند کے تابع محض نہیں، انہوں نے محض گرد کے موضوعات کو گرد ہی کی زبان میں دہرا نہیں دیا، بلکہ پریم چند کے دائرے میں انہوں نے اپنی لکیر الگ کھینچی ہے اور اس لکیر پر اپنے قدموں سے چل کر دور تک گئے ہیں۔ یہاں تک کہ اس میں ایک حد تک خصوصیت حاصل کر لی ہے، اگرچہ یہ خصوصیت اس تاریخی دائرے کے اندر ہی ہے باہر اور جس سے جدا علی عباس کا کوئی فنی وجود متصور نہیں۔ بہر حال، دونوں حیثیتوں سے علی عباس کی افسانہ نگاری اردو ادب میں ایک تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کا احساس اور بڑھ جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند کے کامیاب اور پُرشوق اجتہاد کے باوجود اس دور میں نیاز فتح پوری اور ان کے ہم عصر اردو افسانے کو ایک نئے ڈھنگ سے رجب علی اور میر امن کی قدیم داستانی فضاؤں کی طرف کھینچ رہے تھے۔ یہاں تک کہ مجنوں گورکھپوری جیسے ترقی آگاہ اساتذہ بھی مختصر افسانے کو بار بار داستان کی طرف موڑ رہے تھے۔ سجاد حیدر یلدرم بھی اپنے مختصر سانچے کے باوجود خیالستان سے آگے قدم نہیں بڑھا پا رہے تھے۔ ایسے

وقت میں افسانے کی مختصر قماش کو استقلال کے ساتھ ترقی دینا، ساتھ ہی گرد و پیش کے حقیقی احوال پر توجہ کو مرکوز رکھنا علی عباس حسینی کے فن کو اردو افسانے کی تاریخ میں ایک محفوظ جگہ دلانے کے لئے کافی ہے۔

مانوس سہسرامی کا تغزّل

کوہسار کے دامن میں کھڑے ہو کر یا اس سے کچھ دور رہ کر نگاہ ڈالیں تو ایک بڑا ہی حسین منظر دکھائی پڑتا ہے، ہر طرف پھیلتی اور آسمان سے باتیں کرتی ہوئی بلندیوں کا ایک حسنِ مسلسل نظر آتا ہے لیکن اگر کبھی اتفاق کوہ پیمائی کا ہو جائے اور چٹانوں پر قدم رکھنا پڑے تو نشیب اور فراز، گھماؤ اور کٹاؤ کی ایک دُنیا آباد نظر آتی ہے۔ کہیں آبشار اور چشمے ہیں تو کہیں اندھیرے غاروں کے کھلے ہوئے جبڑے، کہیں شاداب پہاڑیوں کی ہریالی تو کہیں کنکروں اور پتھروں سے پٹا ہوا پتھریلا میدان۔ دراصل، یہ ایک ہی حقیقت کے دو چہرے ہیں۔ کوہسار کا پہلا جلوہ اس کے مجموعی حُسن اور جمالِ کلّی کی نشان دہی کرتا ہے اور دوسرا تجربہ اس کے اجزا اور عناصر کی تفصیلات کا ایک تجزیاتی نقشہ پیش کرتا ہے۔ یہ دونوں رُخ اپنی اپنی جگہ درست اور ایک دوسرے کے معاون ہیں، بشرطیکہ ان کو ایک ہمہ گیر معیار سے دیکھا جائے۔

شیر شاہ کا وطن سہسرام ایسے ہی سلسلۂ کوہسار کے دامن میں واقع ہے اور مانوس سہسرامی کی غزل اپنے وطن کے اس جغرافیہ سے بے حد متاثر ہے، وہ کوہساری کی طرح بالکل فطری، خودرو، کھردری اور نشیب و فراز سے مملو ہے، اس میں ایک ایسا ازلی حسن ہے جو بے اختیار دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اس کے اندر پہاڑی چشمے کا اُبال، شیرینی اور تازگی ہے۔ اس سے طبیعت سیراب ہوتی ہے لیکن آسودہ نہیں ہوتی۔ مانوس کا ذہن ایک کوہستان کی طرح اپنے اندر جذبات کا خزانہ رکھتا ہے، جو وقت اور تجربے کی دھوپ چھاؤں سے پیہم بکھرتا اور ابھرتا رہتا ہے۔ وہ مطالعے اور فکر و فلسفہ کے شاعر نہیں۔ ان کا اصلی سرمایہ ان کی ذاتی واردات اور تخیلات ہیں، وہ واقعاتِ عالم کے تماشائی کم اور اپنے انفرادی مشاہدات و احساسات کے امین زیادہ ہیں، وہ نرگسیت زدہ تصوف سے تو بہت دور ہیں، لیکن اپنی ذات کو مرکزِ عالم بنانے میں کسی مجذوب سے کم نہیں۔ درحقیقت مانوس کا نام ایک ایسے ذکی الحس، تیز نگاہ اور دردوں بیں شخص کا ہے، جس کے دل و دماغ میں حسن اور حسنِ خیال کی بجلیاں کوندتی ہوں اور جس کی طبیعت موزوں و رواں ہو اور حسنِ اتفاق یا سوءِ اتفاق سے اس کی طبیعت کو مہمیز کرنے والے مصائب و آلام اس شدت و کثرت کے ساتھ اس پر نازل ہوتے رہے ہوں کہ

قلب و روح کے تمام تار جھنجھنا اُٹھے ہوں اور شخصیت کے
اندر جلتے بجھتے راگ ہوں جو سب یکے بعد دیگرے، حوادث
سے پس پس آکر بہم اُبھرتے چلے گئے ہوں، یہاں تک کہ مخصوص
حالات و تجربات کے سبب اُس شخص کے ذہن و مزاج پر
بھرپور حسرت کی ایک کیفیت مسلط ہو گئی ہو اور یہی حسرت
اس کا تمامی آہنگ بن گئی ہو، اس کے ہر تجربے میں حسرت کا یہ
انداز نمایاں اور ممتاز ہو، یہاں تک کہ اس کا سرورِ لذتِ زندگی بھی حسرت
کی اس تاثیر سے خالی نہ ہو ـــ

کوئی نہیں نہیں سہی، شکوۂ روزگار کیا
ہے جو انیسِ غم ابھی اس کا بھی اعتبار کیا
شدّتِ غم سے زندگی زائل رہے، مگر
غیر کے ساتھ آپ بھی ہنستے ہیں بار بار کیا
دار و مدار دل پہ ہے بیٹھ گیا تو کچھ نہیں
غمزہ جو تار تار کیا دامن کوہسار کیا
سن کے کرے گا کوئی کیا کہ کسی سے ہو گا گیا
رو رو کے ماجرائے غم کہتے ہو بار بار کیا

محبت کی دنیا میں خاک اُڑ رہی ہے شکستہ ہیں چنگ و رباب آکے دیکھو
نظامِ محبت میں ہے برہمی سی بپا ہے ماتم شبِ ماہتاب آکے دیکھو
سُنا ہوگا مانوس کا نام تم نے وہی ہے یہ خانہ خراب آکے دیکھو

اُٹھ نہ سکا یہ بارِ غم، راہ میں گر پڑا ہوں میں
گشتۂ روزگار پہ آپ ہنسا نہ کیجئے

مایوسیوں کا مارا مرنے سے ہٹ نہ جائے
تنگ آ کے زندگی سے فریاد کر رہا ہے

کچھ اس قسم کے حالات و احساسات تھے جن کے تحت مانوس نے شاعری شروع کی، اور جہاں تک حالات و احساسات کا تعلق ہے وہ اب تک تقریباً ویسے ہی ہیں۔ لیکن ابتدائی صدمے کے بعد رفتہ رفتہ طبیعت رنج کی خوگر ہوتی گئی اور مشکلوں ہی میں آسانیوں کی صورت نکلنے لگی۔ اس کے علاوہ وقت گزرنے اور مشاہدہ و تجربہ بڑھنے کے ساتھ ساتھ ایک نازل انسانی ذہن کا ارتقاء اور اس کے نتیجے میں حقائقِ زندگی کا عرفان اور واقعاتِ عالم میں ایک بصیرت سی پیدا ہوتی چلی جاتا ہے —— حیاتِ انسانی کے ان ضروری عوامل نے مانوس کی الم زدگی اور جوشِ قنوطیت میں کچھ ایک ٹھہراؤ، ضبط اور اعتدال پیدا کر دیا۔ مانوس مزاجاً فانی بننے کے اہل نہیں، وہ فانی کی طرح ناز پروردہ اور علم گزیدہ نہیں۔ حوادث نو ان پر پڑے، محبوب بیوی وفات پا گئی، بچوں کی پرورش ان کے سر آ پڑی، معاش تنگ سے تنگ تر ہو گئی، لیکن شدّتِ احساس اور انتہائی رنج والم کے باوجود مانوس نے کبھی آفات و آلام کو اپنے اوپر حاوی

نہیں ہونے دیا، انہوں نے مصائب کو اپنے حصے کی عام آزمائش اور دنیوی ابتلا سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں دی۔ یہ فرور ہے کہ مصائب کے ہجوم نے ایک طرف تو بعض وقت ان سے نہایت الم ناک اشعار کہلوائے اور دوسری طرف ایک گہری اور دائمی حسرت اُن کے انداز نظر میں پیدا کر دی۔ لیکن اس حسرت میں بڑی متانت، بلکہ آخر آخر ایک طمانیت، اور دانشوری کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ بات یہ ہے کہ کچھ تو اپنے معمول کے حالات اور کچھ اپنی لطف پسند طبیعت کے سبب مانوس نے آفات و حوادث کے ساتھ ایک اسپورٹس مین کا انداز اختیار کیا ہے۔ وہ آفات و حوادث سے پٹ تو ضرور جاتے ہیں اور چوٹ بھی سخت قسم کی کھاتے ہیں، لیکن ان سے ہار مان کر ان کے آگے سپر انداز کبھی نہیں ہوتے، گویا وہ حالات کی سختیوں کے ساتھ کھیلتے ہیں، ان پر ہنستے بھی ہیں اور ان پر ہنسنے کا ذوق اور ان کو سمجھنے کا ظرف بھی رکھتے ہیں۔ اس معاملے میں مانوس کا نقطہ نظر اکبر آبادی کا سا ہے، گرچہ دونوں کے تجربات اور احساسات ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں، لیکن دونوں ہی زندگی کی عام دلچسپیوں اور رنگا رنگیوں کے پرستار اور دلدادہ ہیں اور ان کی آنکھوں پر استاذ صاحب اثر روات وہ چاہت کی کوئی عینک نہیں، وہ کھلی اور ننگی آنکھوں اپنے گرد و پیش کے مناظر اور خود اپنے احوال کو دیکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے یہاں حقیقت پسندی اور

تازگی ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظیر اصلاً ایک خارجی مشاہد ہیں اور مانوس طبعاً دروں بیں واقع ہوئے ہیں۔ اسی لیے نظیر نشاط اور نظم کے شاعر ہیں، جبکہ مانوس حسرت اور غزل کے شاعر۔

حسرتِ امیدِ دل انجام پروانہ سہی
زندگی کی جستجو ہے، خوابِ دیوانہ سہی

ہر گام پہ نئی اک افتاد دیکھتا ہوں
کیا چیز ہے محبت، سمجھائی جا رہی ہے

اتنی آوارہ خرامی، اتنی ناکامی کے بعد
آہ! پھر لے جا رہی ہے سعیِ لاحاصل کہاں

جیسی بھی مصیبت آ پڑی ہر حال میں استقبال کیا
مجبورِ محبت ہوں، لیکن خودداریِ دل بدنام نہیں

تا کجا اے بے خبر ہنگامۂ یاس و امید
اور بھی اک بزم ہے اس بزمِ آب و گل کے بعد

شکارِ تیرِ حوادث ہے زندگی لیکن
وفا پسند طبیعت میں انقلاب کہاں

مانوس کی اس حسرت آلود استقامت میں ایک کیفیت، "ماورائیت" کا بھی ہے۔ عشق اور پھر محبوب کا فراق اور دورانِ فراق آلام کی تلخی — عام طور پر اس سوز و گداز کے محرکات سمجھے

جاتے ہیں جس کو جان تغزل کہا جاتا ہے۔ تغزل کا یہ روایتی سرمایہ مانوس کو کبھی ملا، اور محض شاعرانہ ورثے ہیں نہیں، بلکہ حقیقی اور واقعاتی طور پر۔ ایک عام انسان کی طرح مانوس نے بھی آرزوؤں کی ایک دنیا بسائی تھی، ان کے ضمن خانہ میں بھی ایک شریکِ حیات اور اس کے آغوش میں چند پھول کھلے ہوئے تھے (یعنی معاملہ ازلی محرومی و مہجوری کا نہ تھا) لیکن بہت جلد لطفِ حیات کی یہ بزم برہم ہوگئی اور شاعر ایک دائمی فراق میں مبتلا ہو گیا۔ اس طرح، گرچہ ذرا غیر روایتی ترتیب سے، مانوس کبھی عشقِ مجازی کے آتشیں دریا سے اسی طرح گزرے جس طرح دوسرے شعرا کے بارے میں تصور کیا جاتا ہے۔ بہر حال شخصی محبت، نتائج کے اعتبار سے مانوس کو راس نہ آئی اور معاشی بدحالیوں کے ساتھ ایک روحانی کرب نے مل کر ان کے ذہن کو یاس والم کی آماجگاہ بنا دیا۔ لیکن مانوس کی جی داری اور طبعی زندہ دلی شکست خوردگی اور قنوطیت میں اسیر ہو کر رہ جانے والی چیز نہیں تھی۔ وہ پیہم قیدِ حیات و بندِ غم میں تطبیق و موافقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے رہے، مجبوری حیات کو لوازمِ حیات سمجھ کر زنداں میں روزنِ زنداں کی تلاش کرتے رہے، یہاں تک کہ غم کو خوشی بنانے کی ایک صورت انہوں نے نکال ہی لی۔ یہ صورت "عشقِ مجازی" سے سفر کر کے "عشقِ حقیقی" کی طرف پرواز کرنے سے بڑے کار

آئی۔ فانوس نے بھی اپنی طرح کے دوسرے تمام انسانوں کی طرح ایک مثالی محبوب کی یاد سے اپنے دل کو تسکین دی: الا بذکر اللہ تطمئن القلوب (خدا کی یاد سے دلوں کو طمانیت حاصل ہوتی ہے)۔ اس "ماورائی" عشق کا لازمی نتیجہ یہ بھی ہوا کہ فانوس نے "دنیا" کی تلخیوں سے نجات کے لئے اپنے جذبات کو "آخرت" سے وابستہ کرنے کی کوشش کی، اور اس طرح حال کی بدحالی سے صرفِ نظر کر کے اپنی توجہ مستقبل کی خوش آئند توقعات پر مرکوز کرنی چاہی ــــ

گو صبر شکن ہے لمحۂ غم اظہارِ تمنا کیا کرتے
سب کچھ جو سمجھتا ہے اس سے تقدیر کا شکوہ کیا کرتے

دعاؤں کا انجام گو سامنے ہے :: بہر حال سجدے کئے جا رہا ہوں

مانا کہ ان کے عہد میں جینا وبال ہے :: خودداریٔ ضمیر کو قرباں نہ کیجئے

مزاحم تعریب اگر کبھی ہو نظر ترے آستاں سے آگے
میں دیکھنا چاہتا نہیں ہوں کچھ اور اس گلستاں سے آگے

تری نگاہوں کے میں تصدق بچا لیا دل کی رہبری سے
مذاقِ ہستی نہ بڑھ سکا تھا حدودِ حسنِ بتاں سے آگے
نگاہِ انجم بلند پائی تری محبت میں کیا کہوں میں

پئے سکونِ دلِ حزیں اب تلاش ہے لامکاں سے آگے

اس ستم کی داد ہم مانوس کیا دیں گے انہیں
امتحانِ زندگی کیا؟ امتحانِ دل کے بعد!

سجدہ کیا جہاں جہاں طور کا ہے وہاں گماں
رہتا ہے جلوہ گر کوئی میری جبینِ ناز میں
سجدے کروں میں اور کو وہم ترگماں سے دور ہے
کوئی نہیں سوا ترے دیدۂ امتیاز میں

کچھ نہیں مانوس تو حسنِ تصور ہی سہی
حال کی دنیا بسا لیں خوابِ مستقبل سے ہم

محفل میں تیری مجمعِ اہلِ ہوس سے دور
بیٹھے ہیں ہم بھی کاسۂ ارماں لئے ہوئے
ایک ایک گھڑی اک جرم سہی، انجام جو ہونا ہے ہوگا
ہم پیشِ نظر اس دنیا کے اک اور بھی دنیا رکھتے ہیں

اس داد و ارادت نے مانوس کے جذبات میں ایسا تموج پیدا کر دیا ہے کہ وہ ذات کے تنہا خانوں سے نکل کر کائنات کے کشادہ میدانوں میں سیر کرنے لگے ہیں، غمِ یار جب اپنی اعلیٰ ترین منزل

پہنچ گیا تو اس نے غمِ روزگار کے عنوان بھی نکال لئے۔ مایوسی کے شجرِ انفرادیت میں اجتماعیت کی یہ کونپلیں جا بجا اُبھری ہوئی ملتی ہیں۔ شدید عجز اور گہرے مشاہدے نے اُن پر یہ حقیقت منکشف کر دی ہے کہ ان کے ذاتی آلام دورِ حاضر کے آفاقی المیے کا ہی ایک جزو ہیں، بلکہ بعض وقت انہیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ نظامِ کائنات میں انسانی زندگی خود ایک متاعِ درد ہے:

وہی قیدِ خانۂ فکر ہے، وہی زندگی کی ہیں سسکیاں
ہوئی ختم رات تو کیا ہوا، نہ ملا دوامِ سحر ابھی
کوئی کیا کہے، کوئی کیا سنے یہی سرگذشت ہے مختصر
رہی پردے پردے میں ہو رہی ہے جفائے شام و سحر ابھی

اگر میسّر نہ ہو سکوں تو سامنے کوئی لا کے رکھ دے
نشاطِ نو کے فریب آگیں یہ سب کھلونے اُٹھا کے رکھ دے
دیارِ فانی میں ہر قدم پر ہوس کی بنیاد رکھنے والے
کہیں نہ دو دن کی زندگی کو یہ اک تماشا بنا کے رکھ دے

موسمِ گل ہے تو ایسا بھی کوئی پھول کھلے
جس کی خوشبو پہ گلستاں کی زمیں ناز کرے

ہم ادھر تو شکوۂ رسمِ چمن کرتے رہے
چپکے چپکے اک نئی دنیا ادھر بنتی رہی

دل کا سکون منحصر اتنی سی بات پر ہے اب
بارگہِ حیات سے جو بھی ملے ابھی ملے
اہلِ ہوس کو یہ ہوس جینے نہ دے گی چین سے
صبح نئی نئی ملے، شام نئی نئی ملے

یہ ہوس کی مئے دل کی پیاس کیا بجھائے گی
اتنی بار پی کر بھی تشنگی ابھی تک ہے
خار کی طرح دل میں روز و شب کھٹکتی ہے
زندگی کی بے سجدہ بندگی ابھی تک ہے

اس فضا سے بھی نہ بچ جائے کہیں مانوس دل
ہم اکیلے وادیٔ پُرخار سے آگے بڑھے
زندگی کی راہ میں کانٹے ہی کانٹے ہیں تو کیا
کوئی تو پیمانہ اشارے سے آگے بڑھے

مرادِ زندگی میں یوں زندگی گزرتی ہے
اپنے ہی یہ سائے سے ہر قدم پہ ڈرتی ہے

زندگی گلستاں کی اجنبی نہیں لیکن
آشیاں میں رہ کر بھی آشیاں سے ڈرتی ہے
ہر زمیں پہ گلشن کی فصلِ گل کا ماتم کیا
اک کرن کے چھپتے ہی دوسری ابھرتی ہے

ان اشعار سے واضح ہوتا ہے کہ مانوس کا ذوقِ وجدان کی حرارت اپنے اندر ایک نئی قوت اور انبساطی رنگ رکھتی ہے۔ اس میں جمالیاتی حسن کی نزاکت، رعنائی اور اخلاقی احساس کی صلابت و توانائی دونوں موجود ہیں۔

بہر حال مانوس کیفیاتِ محسوساتِ دل اور معاملاتِ دل کے شاعر ہیں، ان کا مرکزِ فن اپنا قلب اور اس کی واردات و تجلیات ہیں، دماغی ریاضت نہ تو مزاج ان کے بس کی ہے اور نہ اجتماعی علوم کا ایسا وسیع مطالعہ وہ رکھتے ہیں کہ اس کی بنا پر فکر و فلسفہ کی پُرپیچ وادیوں کی سیر کر سکیں۔ ان کا جو کچھ سرمایہ ہے وہ ایک دلِ زندہ و بیدار اور ایک نگاہِ متجسس ہے۔ زندگی کے سارے کوائف ایک صاف شفاف آئینۂ دل پر منعکس ہوتے ہیں اور وہاں سے اشعار میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ اس انعکاس میں ایک براقی و رنگینی دلِ پرخوں کی اس گلابی سے پیدا ہو جاتی ہے جس نے مانوس کو عمر بھر متوالا بنا کے رکھا ہے۔

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اُردو شاعری کے دورِ حاضر میں مانوس کا مقابلہ جگر سے کیا جا سکتا ہے۔ دونوں میں علومِ جدیدہ سے بے نیازی، تحریکاتِ اجتماعی سے بے تعلقی، شخصی واردات پر انحصار، ازلی عناصر پر ارتکاز اور اخلاقی قدروں کا احترام مشترک ہے۔ ایک بات اور جو نکتۂ فنی کے طور پر دونوں میں مشترک ہے یہ ہے کہ دونوں طبیعت کی روانی اور ترنم خیزی سے فطری طور پر بہرہ ور ہیں۔

چنانچہ مانوس کا تغزل آزاول تا آخر بالکل وہی ہے۔ فن کی حد تک انہوں نے کسب و ریاضت کی جو بھی کوشش کی ہو، مطالعہ و تفکر کی طرف ان کا کوئی خاص میلان نہیں۔ بہرحال، تخیل کی خود روی نے ان کی نظر کو آزاد اور بیباک بھی کر دیا ہے اور طبیعت کے عمق نے انہیں اس قابل بنایا ہے کہ وہ عارضی مسئلوں کی سطح کو چیر کر ابدی قدروں کی تہ تک پہنچ جاتے ہیں یعنی زندگی کے حقائق تک ان کی رسائی براہِ راست ہے اور ان کے سادہ لیکن گہرے ذہن میں معاملات کی پیچ گتھیاں نہیں آتیں، بلکہ صرف ان کی جوہری و عنصری صورت نمایاں ہوتی ہے۔ اس معنی میں مانوس بنیادوں اور تہوں کے شاعر ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے کلام میں ایک کائناتی اپیل پائی جاتی ہے، اور اس اپیل میں بڑی مانوسیت اور شدت پیدا ہو جاتی ہے اس درد و حسرت سے جو مانوس کی شاعری کا

امتیازی آہنگ ہے، پھر اس مانوسیت و شدت میں ایک قسم کی تیزابیت اور نشتریت آجاتی ہے اس واقعے سے کہ مانوس کی طبیعت میں گداز سے زیادہ سوز ہے۔ چنانچہ ان کا نغمہ بے حد درد ناک ہے اور دلوں میں نیز کی صورت راہ کرتا ہے، اس میں دل سوزی و دلدوزی کی بے پناہ کیفیت ہے۔

نگاہوں کے زمانہ ساز افسانے نہیں بدلے
وہی عالم ہے دیوانوں کا دیوانے نہیں بدلے
بہار صبح منزل کی تو دعوت عام تھی لیکن
خزاں دیدہ چمن والوں کے یارانے نہیں بدلے
ہوئی کیا کیا شراب فکر کی تجدید عالم میں
یہ ساقی کا تصرف ہے کہ میخانے نہیں بدلے
دلوں کا حال کب تعمیر کی منزل سے گذرے گا
ابھی تک اڑ رہی ہے خاک ویرانے نہیں بدلے
خدا جانے زمانے کی ہوا کب راس آئے گی
جب اپنی آگ میں بھی جل کے پروانے نہیں بدلے
بہار جلوۂ امروز کی آنکھوں سے کیا دیکھیں
کسی عہد تصور میں صنم خانے نہیں بدلے

فکر منزل کیا اور سمِ سفر ہوتی رہی راستے ہی میں مسافر کی بسر ہوتی رہی

صبح سے بھی سخت شامِ انتظار ہوتی رہی
زندگی یوں ہی سہی تھی یوں ہی بسر ہوتی رہی
اُن کے اندازِ تغافل کا وہی عالم رہا
ہر کہانی ختم جن کے نام پر ہوتی رہی
حرفِ دیوانہ شکن لب تک بھی یہاں آیا نہ
عمر بھر تجدیدِ رسمِ بال و پر ہوتی رہی
اک چراغِ آرزو بجھ بجھ کے جلتا ہی رہا
یوں تو ہونے کو محبت کی نظر ہوتی رہی
نقشِ دل ابھرے بھی، واضح بھی ہوئے، مٹ بھی گئے
جس طرح ہوتی تھی یہ شام و سحر ہوتی رہی
کیا ہوا ماتوس کا انجام کہہ سکتے نہیں
درد کی تکلیف شاید عمر بھر ہوتی رہی

یہ دونوں غزلیں ماتوسؔ کے تغزل کی پوری پوری نمائندہ ہیں۔ اس میں ایک طرف تو عصری زندگی کے اشارے ان کے گہرے مشاہدۂ حیات کی نشان دہی کر رہے ہیں اور دوسری طرف ان اشاروں کی عمومیت ایک ہمہ گیر شائیت کا پتہ دے رہی ہے، ان میں زندگی کے سنگین حقائق پر نظر بھی ہے اور زندگی کی اعلیٰ قدروں کا احساس بھی۔ ان کے تجزیے سے بیک وقت دو باتیں معلوم ہوتی ہیں، ایک یہ کہ شاعر انسانی زندگی کے متعلق اپنے دل میں کچھ آرزوئیں رکھتا ہے، اس نے کچھ خواب دیکھے ہیں،

اس کی کچھ خوش آئند توقعات ہیں، دوسرے یہ کہ آرزوئیں شکست ہو گئیں خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہوئے، توقعات پوری نہیں ہوئیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مثالی اور واقعے، تمنا اور حقیقت میں ایک عظیم فرق پیدا ہو گیا، اور اس فرق نے درد اور حسرت کی ایک دلدوز کیفیت پیدا کر دی۔ بہرحال حقیقت اور ماورائیت کے درمیان تطبیق جو کلامِ مانوس کی ایک امتیازی خصوصیت ہے، مذکورہ غزلوں کے دو اشعار اس کی انتہائی پُراثر نقش گری کرتے ہیں:

خدا جانے زمانے کی ہوا کب راس آئے گی
جب اپنی آگ میں ہی جل کے پروانے نہیں بدلے

یہ شعر میرے مطالعے کی حد تک ۱۹۴۷ء میں ہندوستان کے مسلمانوں کے المیے پر بہترین تبصرہ ہے، اس موضوع پر اس سے زیادہ معنی خیز شعر میری نظر سے نہیں گذرا۔ لیکن گرچہ ہم یقینی طور پر جانتے ہیں کہ اس شعر کا محرک ۱۹۴۷ء کے فسادات ہیں، اس کی اپیل اتنی عام اور وسیع ہے کہ اس کو کائنات کے اندر انسان کی پوری زندگی پر تبصرہ بھی تصوّر کیا جا سکتا ہے۔

ان کے انداز تغافل کا وہی عالم رہا
ہر کہانی ختم جن کے نام پہ ہوتی رہی

یہ شعر واضح طور پر انسان اور خدا کے درمیان معاملات

کی ایک بڑی ہی عاشقانہ وشاعرانہ تعبیر پیش کرتا ہے، لیکن اس عموم کا ایک شخصی خصوص، شاعر اور اس کے جسمانی محبوب کے درمیان، بھی آسانی سے تصور میں لایا جاسکتا ہے۔ یہ شعر میرے خیال میں خدا اور بندہ کے درمیان مکالمۂ محبت کا نہایت حسین اور خیال انگیز انداز پیش کرتا ہے اور انسان کے خدا کے ساتھ شکوے کو اس سے بہتر طور پر ادا کرنے والا کوئی منفرد شعر پوری اردو شاعری میں شاید ہی ہو۔

فنی اعتبار سے ان غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ ناتوس پُر تکلف صناعت سے کام نہ لینے کے باوجود حسین و جمیل استعارے اور تمثالیں بڑی فراوانی کے ساتھ اور بڑے فطری انداز میں استعمال کرتے ہیں، ان کی تصویروں میں بڑی تازگی اور شادابی ہے، اس لئے کہ وہ کتاب کی بجائے براہ راست فطرت سے لی ہوئی ہیں، ان میں کوئی رسمیت نہیں، وہ بے ساختہ ایک خیال کو مجسم کرنے کے لئے نوک قلم پر آگئی ہیں، یعنی ان کی حیثیت محض آسکے لئے اضافی نہیں، بلکہ عنصری ہے۔ یہی سبب ہے کہ ناتوس کے اشعار میں صبح، شام، بہار اور خزاں وغیرہ مناظر قدرت کو بڑی کثرت اور تنوع کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ دوسری بات کلام ناتوس کا ترنم اور نغمگی ہے، جس میں ایک پہاڑی چشمے کا بہاؤ اور گنگناہٹ ہے۔

آخری بات ناقوس کے بارے میں یہ ہے کہ وہ سراسر وجدانی شاعر ہیں۔ چنانچہ جب موج میں ہوتے ہیں تو ان کے وہاں فراز ہی فراز ہوتا ہے، ورنہ نشیب نمایاں ہونے لگتا ہے۔

عبد العزیز خالد کی شاعری کا جوہر

یوں معانی حروف سے ٹپکیں | جیسے چشمے چٹان سے پھوٹیں

اس لیے شرط قلم کاری ہے | جنس کے خوف پہ غالب آنا

حسن ہی ہے حجاب خیال | کوئی چھلکوں میں مغز کیا ڈھونڈے؟

ہے ترجمان تو بنی آدم کی روح کا | لذت کا جوش کا رہے کا یہ وہ ہنر!

شعر کی تعلیم دے کے بچوں کو | ان کو سکھاؤ حقائق اشیا

"کف دریا"

ہے دل زار کو ترتیب جہاں سے بڑھ کر
ایک شب ریشمی ملبوس کی بے ترتیبی

بیٹھ کے کوٹھوں پہ جھروکوں سے جو تاکیں جھانکیں

ہم کو محبوب ہیں وہ سیم تناں زہرہ وشاں

دل شاعر طلب کرے ہر رات   اجنبی جسم، اجنبی بستر

اگر بدی کا ارادہ ہے کون مانع ہے؟   اگر ہے جرأت رندانہ کھینچ لو داماں

جسم بلّوریں کو مشت مال کیا   صحبتِ بوس و کنار گرم ہوئی

قد کی لانبی، بدن کی چست سڈول   بارِ شیرینیٔ ثمر سے بل کھاتی

(کف زربا)

"کف زربا" کی تاریخ اشاعت جولائی ۶۵ء ہے۔ اس سے پہلے جولائی ۶۰ء میں "زنجیر رم آہو" کی اشاعت ہو چکی تھی، جس میں نظم "ذکر و فکر" شامل ہے، جس کا پہلا شعر:

یاد ایام کہ تھے لالہ رخوں سے پیماں
ہائے وہ جوشش بہاراں، وہ جنوں کے ساماں

اور آخری شعر ہے:

یاد ایام کے جادو سے نکل کر غالب
نذر کر ڈالے سے افلاک کو رقصاں کر دیں

اسی مجموعے کی دوسری نظم ہے "تذکرۂ شوق" جس کا آغاز و اختتام بھی "ذکر و فکر" ہی کی طرح ہوتا ہے۔ نظم کا یہ افتتاحیہ

کافی معنی خیز ہے:۔

مجھے ازل سے ہوا ودیعت
غمِ محبت غمِ زمانہ
دماغِ کفر آشنا و وجدانِ مومنانہ
حقیقت و شوخیٔ فسانہ

تمہیں مبارک نشیدِ قلقل
سرودِ انجم، صفیرِ بلبل
جنونِ مشاطگیٔ کاکل
زہے تحیر زہے تغافل

مجھے تمہارے سروری نے عطا کیا ہے
گداز الحانِ ساربانان
مذاقِ طوفِ دیارِ حرماں

ازل سے لکھا تھا کلکِ قدرت نے طبعِ خالد کو عاشقانہ
کہ یوں بھی جذب و گریز کی کشمکش سے ہو عارفِ زمانہ

اسی مجموعے میں ایک نظم ہے " اختر شناس" ہے۔ نظم کی پوری فضا مذکورِ ذیل قسم کے اشعار میں ڈھلی ہوئی ہے:۔

کنارے گومتی و گنگا کے جیسے جل پریاں
اداے دلبری سے غسلِ آفتابی کریں
فضا کو عکسِ رخِ تابدار سے گلابی کریں
خمارِ چشم سے ہر شخص کو شرابی کریں

گٹھیلے گندمی پنڈے دمکتے کندن سے
کچوں کے گھاٹ پہ ٹھہریں سفینے جوبن کے

لیکن نظم کا اختتام یکایک ان اشعار پر ہوتا ہے:

خدا کی دین ہے ادراکِ آگہی مجھ کو
ہے سوز و ساز کا سرچشمہ شاعری مجھ کو
عطا ہوئی ہے ارسطو کی مسندِ حکمت
نہیں ہے خواہشِ تختِ سکندری مجھ کو
یہی وسیلہ ہے تہذیبِ نفسِ ناطق کا
وہ دے کے بولے مذاقِ نواگری مجھ کو
میں اپنے طالع میموں پہ کیوں نہ ناز کروں
ملی ہے ملکِ سخن کی پیمبری مجھ کو!

"دشتِ شام" (مطبوعہ جولائی ۱۹۶۵ء) کی ایک نظم "مرو و خروش" میں خالد نے گویا اپنا منشورِ شاعری پیش کیا ہے، جس کے مندرجہ ذیل نکات لائقِ مطالعہ ہیں:

● جسے شعور نہ ہو لذتِ معانی کا
ہمیشہ بندشِ الفاظ میں رہے الجھا

● ہم اپنے ذہن کو اک سلطنت سمجھتے ہیں
دل و دماغ ہیں سرچشمہ شعر و حکمت کا

● صریرِ خامہ ہے گویا نوائے آرفیئس
قلم کی نوک سے ہوتا ہے نغمہ پیدا!

- غلام فن ہیں پرستار اقتدار نہیں
رفیق ما نہ تمنا خلوص و استغنا

- خزانہ سخنِ لازوال کے آگے
متاع ہیچ سراپا زخارفِ دنیا

- ادب ہمیشہ کرے ترجمانی جمہور
ادب ہے آئینۂ حال و ماضی و فردا

- ادب ہے نوعِ بشر کا ترانۂ وحدت
ادب میں فرد جماعت کا ہے نمائندہ

ان اقتباسات کے باہمی تضاد سے واضح ہوتا ہے کہ عبدالعزیز خالد کا ذہن یک سو نہیں ہے، بلکہ ایک ہی وقت میں فکر و احساس کی متخالف رَویں ان کے ذہن میں چلتی رہتی ہیں، ان کا شعور کچھ کہتا ہے لیکن مزاج کسی اور طرف لے جاتا ہے، وہ ایک عارفانہ ذہن کی تمنا کرتے ہیں مگر اپنی عاشقانہ تمنا سے مجبور ہیں۔ خالد کی یہ ذہنی کشمکش ان کے لئے ایک سرمایہ بن جاتی اگر وہ اس دلدل سے نکل کر کسی مستحکم زمین پر اس طرح آجاتے کہ پھر طبیعت میں دلدل کی حرکت کوئی لپک نہیں رہ جاتی۔ ایسی صورت میں شاعر کے عاشقانہ تجربات اس کے لئے دوسرے انسان کے روحانی درد و کرب کو براہِ راست سمجھنے کا ذریعہ بن جاتے، اور خود اس کے اپنے ذہنی سفر میں یہ عاشقانہ احساسات بالآخر عارفانہ ادراکات کے باعث ہوتے، اس لئے کہ ہر دانش مند بہر حال

نا بالغیت سے بلوغ کی طرف بڑھتا ہے، اور احساس علم و فہم کی سب سے ابتدائی اور بالکل خام صورت کا نام ہے جس کو ترقی پاکر عموماً ادراک تک پہنچنا ہے۔ لیکن فکری سطح پر خالد کے یہاں ہمیں ارتقاء وارتفاع کی یہ سیدھی لکیر نظر نہیں آتی۔ اس سلسلے ان کے ذہن کی حرکت کچھ مدوّری سی معلوم ہوتی ہے، وہ بار بار جس نقطے کو چھوڑتا ہے پھر گھوم کر اسی پر آجاتا ہے۔ یہ کیفیت ذہن کی ایک خاص اضطراری نفسیاتی کی نشاندہی کرتی ہے، صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کا نفس ہمواری اور طمانیت سے محروم ہے کچھ ناآسودہ تمناؤں کی خلش اسے ستاتی رہتی ہے، وہ نیک و بد کو سمجھتا ضرور ہے اور نیکی کا تہیہ بھی کرتا ہے، لیکن اپنے تہیے پر قائم رہنے کی صلاحیت نہیں رکھتا، جب کوئی نازک مقام آتا ہے تو اس کے قدم پھسل جاتے ہیں، وہ پھر سنبھلتا ہے اور پھر پھسلتا ہے...... اور یہ چکر برابر اسی طرح چلتا رہتا ہے:

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد پر طبیعت ادھر نہیں آتی

(غالب)

جام مرا تو پرشکن، تو یہ مری جام شکن
ہر طرف ڈھیر ہے ٹوٹے ہوئے پیمانوں کا

درحقیقت، یہ صورت حال عالمی سطح پر جدید ادب کا عام المیہ ہے، جس سے خالد بھی مستثنیٰ نہیں ہو سکے، حالانکہ خوش قسمتی

ہے وہ جس عظیم معاشرے کے فرد ہیں وہ اس وقت قلب ونظر کی پاکیزگی کے لئے اصولاً دنیا کی واحد پناہ گاہ ہے اور مطالبے کے لحاظ سے بھی تمالد کی رسائی اس سرچشمے تک ہو چکی ہے جو ذہن وکردار کی بلوغت واستقامت کا واحد منبع ہے۔ عصر حاضر کے انسان کی شخصیت منقسم ومنتشر ہو چکی ہے، اس کی روح زخمی ہے، اس کے قلب ونظر مسموم ہو چکے ہیں، اس کا دامن حیات تار تار ہو چکا ہے، اس کے سینے میں داغ تمنا کے سوا کچھ نہیں، وہ درد وکرب کے جہنم میں زندہ جل رہا ہے۔ جیسے جیسے تمدن کے آلات بڑھ رہے ہیں، ویسے ویسے تہذیب کے وسائل گھٹ رہے ہیں، صنعت غالب ہے اور فطرت مغلوب، زبردستی عاید کی جانے والی اجتماعیت زہرناک انفرادیت کو جنم دے رہی ہے، لوگ بازار کے ہجوم سے بھاگ کر ذات کے نہاں خانوں میں روپوش ہو رہے ہیں، جلوت میں ضمیر کی تسکین اور شخصیت کی تعمیر کا سامان نہیں پاکر انسان خلوت میں نفس کی پرورش اور اس طرح اپنی شخصیت کی تخریب میں لگا ہوا ہے۔ مسائل کو فروغ ہے، اقدار پس ماندہ ہیں، مادیت جنگی زرقی پذیر ہے، روحانیت اتنی ہی تمدال آمادہ، علم وفن کے ارتقاء سے اضافہ انسان کی طاقت میں ہو رہا ہے، شرافت میں نہیں اور یہی طاقت انسان کو تیزی سے بہیمیت کی طرف لے جا رہی ہے۔ انسان کے اندر سے انسانیت ہی رخصت ہو رہی ہے:

جہل خرد نے دن یہ دکھائے گھٹ گئے انسان بڑھ گئے سائے (جگر)

اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ زندگی کے حقائق سے فرار اور زلف و مژہ کے سائے سائے چلنا آج کے ادیب و شاعر کا خاصہ ہو گیا ہے، اس عاشقانہ فرار کی سب سے ٹھوس شکل قدیم اساطیر و اوہام سے شغف ہے۔ عبدالعزیز خالد کی شاعری کا بہت بڑا حصہ ان ہی اساطیر و اوہام کی تمثیل پر مشتمل ہے۔ ان کی تمثیلی نظموں کے چار مجموعے میرے سامنے ہیں:۔ دکانِ شیشہ گر (۱۹۶۱ء) برگِ خزاں (۱۹۶۲ء) سلومی (۱۹۶۳ء)، ورقِ ناخواندہ (۱۹۶۳ء)۔ ان میں بیشتر تمثیلیں یونانی وغیرہ صنمیات و خرافات سے وابستہ ہیں، اور جو تمثیلیں قدیم صحف سماوی پر مبنی ہیں یا طبع زاد ہیں وہ بھی اپنے احساس و تخیل کے اعتبار سے یونانی صنمیات سے مختلف نہیں۔ ان تمام تمثیلات کی قدرِ مشترک ایک ہی قسم کا جذبہ و داعیہ ہے۔ ان سب کا موضوع بالعموم جنس و عشق ہے، اور بلا استثنا تمام ہی تمثیلات میں حسن و عشق کے مادی کوائف و احوال کا کھلا اظہار ہے۔ سب سے بڑھ کر اظہار کا وہ انداز ہے جس میں ہوس پرستی اور لذت اندوزی کا عنصر غالب ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ خالد کے دلِ ناصبور اور نفسِ غیر مطمئن نے یونانی، ہندی اور اسرائیلی اساطیر کو اپنی تسکین اور تلذذ کے لئے استعمال کیا ہے، اور تمثیلات کے بیچ بیچ میں جہاں تہاں جو مواعظ و نصائح ہیں ان کی حیثیت ایک مجرم ضمیر کے تازیانوں سے

زیادہ کچھ نہیں - ان تازیانوں سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی سرشت میں پاکی کا ایک جوہر ہے جس طرح ہر انسان کی سرشت میں ہوتا ہے، فرق بس یہ ہے کہ شاعر کی طبیعت اس جوہر کا برملا اظہار بھی کر سکتی ہے۔ ایک طرف شہوت انگیزی اور دوسری طرف عبرت خیزی، ایک جانب تلذذ اور دوسری جانب تقدس، غالب کے ذہن کی نمائش ناگزیر طور پر اسی تانے اور بانے سے مرکب ہے۔ اس معاملے میں بے چارے شاعر کی بیچارگی کی حد یہ ہے کہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی نعت میں لکھی ہوئی ضخیم کتاب "فارقلیطا" بھی اس سے خالی نہیں۔ بلاشبہ غالب کا عشق رسول سچا ہے، ان کے اس عظیم عشق میں شیفتگی بھی ہے اور ولولہ بھی، لیکن عشق کا جو عام انداز ان کی طبیعت نے پایا ہے وہ یہاں بھی ان کا پیچھا نہیں چھوڑتا - ایک تو انہوں نے غیر ضروری طور پر حضورؐ کی جسمانیات کی مرقع نگاری کی ہے، دوسرے اپنے اظہار عشق کے لئے ہندوانہ انسانی انداز، اس کے تمام مضمرات و تفصیلات کے ساتھ، اختیار کر کے انہوں نے اپنی نفسی کیفیت کا بہت ہی غلط نمونہ پیش کیا ہے اور خود حضورؐ کی شان میں حد اعتدال سے یکسر تجاوز کر گئے ہیں۔

کتنی ہے تن گن کے بدن کی رانی ÷ پلنگ اس کا ناگن سا لہرا رہا ہے

تمہارے پاس آؤں کس طرح بالم؟ ÷ غرور محبت مجھے روکتا ہے

کبھی کھیلیں آپس میں ہم گوٹیہ پیلا ؛ یہی کھیلنا ہے ، یہی کاٹنا ہے

وہ اشیارے نینالے منہ آرے بنیاں ؛ جنھوں نے میرے دل پہ جادو کیا ہے

کچھ آنکھیں ہیں مستانی ، کچھ ڈورے سُجے ہے ؛ جوانی کا رس جیسے وہ بالا ہوا ہے

وہ بانکا بجیلا ہے ریشم کا لچھّا ؛ لجیلی ہنسی سے وہ مست ہوتا ہے

بچھاؤں تری سیج چُن چُن کے کلیاں ؛ تو صاحب ہے تو میرا للا ہے

کیا تو نے قبضے میں ثریا کا جوبن ؛ منوہر ہے ، اچپل ہے تو چلبلا ہے

پیا کی اٹاری پہ جھوموں گی میں چھم چھم ؛ انوراگ نے مجھ کو بے کل کیا ہے

تری سیج پر کنگنا بھول آگئی ؛ مرن دیو ہتیارے کو چھل گیا ہے

یہ ہار بچھڑنوں کے کانٹے نوکیلے ؛ ترے بن چھپر کھٹ مجھے کاٹتا ہے

ستاتی ہے مدماتی بیرن جوانی ؛ کوئی کام روپ اس کو کلپا گیا ہے

بلیہار جھل بل پہ چھب چھاکے نیناں و بدن کامنی کا پسیجا ہوا ہے

بجھانا ہے سیپی کی پیاس ابر نیساں پہ تو کس کارن اس من کو ترسا رہا ہے

(فراق بابیہ)

ان اشعار سے غالب کے مخصوص تصورِ عشق پر روشنی پڑتی ہے اظہارِ عشق کے دو ہی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مرد کا عورت کے لئے یا عورت کا مرد کے لئے روحانی عشق میں بھی تجاذب کی یہ جہتیں بہرحال برقرار رہتی ہیں، (اور جہاں تک عشق ہم جنس کے میلان کا تعلق ہے، وہ انتہائی درجے کا سفلہ پن اور یکسر غیر انسانی فعل ہے) اب سوال یہ ہے کہ اظہارِ عشق کا صحیح اور فطری طریقہ کیا ہے، مرد کی طرف سے اقدام کا یا عورت کی طرف سے اقدام کا؟ جن لوگوں کو اللہ تعالیٰ نے طبعِ سلیم عطا کی ہے اور جنہیں نفسیاتِ انسانی کی ادنیٰ بصیرت بھی حاصل ہے وہ تھوڑے غور و فکر کے بعد آسانی سے اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ اظہارِ عشق کی فطری شکل وہی ہوگی جس میں اقدام جنسِ قوی کی طرف سے ہو، اس لئے کہ جنسِ لطیف کی نزاکتِ طبع اور حیا ہرگز اقدام کی متحمل نہیں ہو سکتی، لہٰذا عورت کی طرف سے اظہارِ عشق بالکل ہی غیر فطری اور غیر حقیقی عمل ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ بعض حالات میں عشق اوّل در دلِ معشوق پیدا ہو لیکن اس عشق کا اظہار و اعلان بھی معشوق ہی کی طرف سے ہو، یہ محض ایک مفروضہ ہے جو عشاق کے ایک قبیلے نے محض اپنے دل کی خوشی

رکھنے کے لئے قائم کر لیا ہے، اور بعض مستثنیٰ صورتوں میں اگر واقعی ایسا ہوتا بھی ہے تو وہ عشق نہیں، کھلی ہوس ہے۔ ہندو دیومالا میں شمالی عشق کے جو بیانات ملتے ہیں ایک تو ان کی تاریخی حقیقت ہی سرے سے مشکوک ہے، دوسرے، بہرحال یہ انسانی اقدار و روایات سے انحراف ہے، پھر اس میں جوگ اور بھگتی وغیرہ کے بھی غیر متوازن میلانات شامل ہیں یہی حال یونانی دیومالا کا ہے۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی لائق غور ہے کہ اس قسم کے غیر فطری میلانات عشق کے مظاہر بالعموم دیومالاؤں ہی میں پائے جاتے ہیں، جو بلاشبہ قوموں کے دور زوال میں مرتب کی گئی ہیں، جب انہوں نے طاؤس و رباب کو شعار قومی کے طور پر اختیار کر کے اپنے بزرگوں اور ہیروؤں کو بھی اسی رنگ میں رنگ دیا ہے اور اپنی پوری تاریخ کو عجیب و غریب انحرافات جنسی کا مجموعہ بنا دیا ہے، جن میں سب سے زیادہ لذت انگیز تخیل یہی عورت کا بے محابا اظہار عشق ہے۔ غالب کے تصور عشق میں یہی دیومالائی پیچ و خم نمایاں ہیں۔ عشق رسول میں انہوں نے کرشن بھگتی کا انداز اختیار کیا ہے اور اس غیر فطری روش میں میرابائی سے بھی چار قدم آگے بڑھ گئے ہیں۔

عبدالعزیز خالد کے اس انداز نظر سے مجھ کو ایک اندیشہ اور ہو رہا ہے۔ وہ یہ کہ کہیں وہ بھی تو اسی ارضی رستے کے شکار نہیں ہو گئے ہیں جس کی لہر پچھلے بیس برسوں سے پاکستان کے ادب و تہذیب

میں چل رہا ہے؟ جس کا ہندوستانی نژاد دوسرا نام نہاد "جدیدیت" ہے۔ پاکستان میں ادیبوں اور شاعروں کے ایک حلقے نے موہنجوڈارو کے آثار قدیمہ کو اپنی تہذیب کی بنیادیں قرار دے لیا ہے۔ یہاں تک کہ قدیم زمانے کی بھینس کو اپنے تہذیبی و ادبی مزاج کی علامت بنا لیا ہے۔ چنانچہ غیر منقسم ہندوستان کی "پراچین سنسکرتی" کی قدروں کا احیا کیا جا رہا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے پاکستان ہی میں بیٹھ کر "آگ کا دریا" لکھا، جس کی نقل جمیلہ ہاشمی نے "تلاش بہاراں" میں کرنے کی کوشش کی، اور عبداللہ حسین نے بھی "اداس نسلیں" میں قرۃ العین کے بعض احساسات کی بازگشت پیش کی۔ اس کے بعد پاکستان کی جدید ترین اُردو شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ گویا انہی ناولوں کے محسوسات کا عکس ہے۔ اس پراچینی ادب کے بھینس والے مزاج کی خصوصیات یہ ہیں۔ اول، شکست خوردگی، بلکہ خود شکستگی۔ دوم، دنیا بے زاری اور مردم بے زاری۔ سوم، مجہولیت اور بے پروائی یا غیر ذمہ داری۔ چہارم، شدید جنسیت، نرگسیت اور لذت پرستی۔ پنجم، اوہام و خرافات سے ذہنی وابستگی اور اساطیر پسندی۔ ششم، رجعیت دہریت اور باطنیت۔ ہفتم، پراگندہ خیالی اور ژولیدہ بیانی۔ غالباً یقیناً اس حلقے کے باضابطہ رکن نہیں ہیں جس کے ادبی مزاج کی یہ خصوصیات

ہیں، بلکہ شاید وہ شعوری طور پر اس حلقے کی مخالف صف میں کھڑے ہیں۔ لیکن سوچنے کی بات یہ ہے کہ کلامِ غالب کے جو تیور ان کے مجموعوں سے ظاہر ہوتے ہیں وہ کس نوعیت کے اقدار کی غمازی کرتے ہیں؟ کیا غالب کی شاعری کے عام موضوعات، ان کے عام استعارات و تلمیحات اور ان کی پیش کردہ بیشتر تصویریں اُن خصوصیات یا ان میں چند کی حامل نہیں ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا؟ کیا صرف منتشر، چند بیانات اور کچھ اشعار غالب کو مذکورہ حلقے سے ممتاز کرنے کے لئے کافی ہیں؟ کیا آپ نے موجودہ ادبِ عالم کے ساتھ غالب جدید دور میں اردو شاعری کی نشاۃِ ثانیہ کا کام کر سکتے ہیں، اس کو انتشار و زوال سے نکال کر تنظیم و عروج کے رُخ پر لے جا سکتے ہیں؟ کیا یہ واقعہ نہیں ہے کہ غالب کا پورا اسلوبِ شاعری اس کام کے لئے یکسر ناموزوں ہے؟

غالب کے اسلوب میں سب سے نمایاں عنصر اس کا اشکال و اغلاق ہے۔ اس کے محرکات جدت پسندی اور ندرت پسندی دونوں ہی ہیں، اور یہ دونوں چیزیں بجائے خود بری نہیں ہیں، بلکہ ان کا مناسب استعمال ادبی اعتبار سے کافی نتیجہ خیز بھی ثابت ہو سکتا ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ جدت برائے جدت اور ندرت برائے ندرت نہیں ہو، بلکہ ان کے پیچھے کچھ حقیقی مقاصد ہوں جیسے دو عظیم ترین شعرا، غالب و اقبال، بھی جدت و ندرت کے حامل تھے، لیکن انہوں نے ان چیزوں کو مقصودِ کلام

نہیں بنایا تھا، ان کے پاس کچھ نادر خیالات اور تازہ احساسات تھے، جن کا مکمل و مؤثر ابلاغ وہ کرنا چاہتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے ایک طرف تو اپنے افکار کو جذبات میں ڈھالا اور دوسری طرف اپنے نقوشِ کلام کو پورے طور واضح کر کے بیانِ عبارت میں چست کر دیا۔ اس تخلیقی عمل کا نتیجہ یہ نکلا کہ دونوں کے اسلوب میں ذہانت، تہہ داری اور خیال انگیزی کی شان دار صفات پیدا ہو گئیں، اور کلام عمومی طور پر اشکال و اغلاق سے محفوظ رہا۔ یہ کیفیت غالب کی شاعری میں بالعموم مفقود ہے، ان کا کلام حوالوں سے لبریز ہے، تلمیحات و اشارات سے مملو ہے اور واقعات و سوانح کا ایک مجموعہ ہے، لیکن ان تمام وسائلِ فن کے استعمال میں نہ تو فنی مہارت و دستی کا اظہار کیا گیا ہے اور نہ شاعرانہ جوش و جذبے کا، الفاظ و تراکیب کی ترتیب میں برجستگی نہیں اور استعارات و تلمیحات کی ترکیب میں تناسب و توازن نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ روانیِ کلام میں کہیں خلل واقع ہوا اور افکار و احساسات کا ابلاغ بھی نہیں ہو سکا، اور جو کچھ ہوا وہ بس اسی قدر کہ ذہنِ شاعر کی چند پیچیدگیاں لوگوں کے سامنے غور و فکر کے لیے آ گئیں۔ جو لوگ اسی کیفیت کو فن کی معراج سمجھتے ہیں ان کے سامنے میں سیدھا سوال یہ رکھتا ہوں کہ کائنات نے تو اپنے عقدے حل کے لیے ہمارے سامنے رکھے ہیں، تو کیا عقدہ کو بھی معمہ بنا کر پیش کرنا اور اس طرح صرف معموں میں اضافہ کرنا کوئی فکری و فنی دانش مندی ہے؟ دنیا کی گتھی ہمارے حوالے سلجھانے کے لیے کی گئی

ہے، نہ کہ اور اُلجھا دینے کے لئے۔ اِرتقائے تہذیب کا مطلب ہے افکار و خیالات اور احساسات و جذبات کی زیادہ سے زیادہ تنظیم و ترتیب اور وسائلِ اظہار کی زیادہ سے زیادہ توضیح و تصریح۔ اس کے برعکس جو کچھ ہوتا ہے معکوس بھی ہے اور منحرف بھی۔

کلامِ خالد میں غیر ضروری اشکال و اغلاق جن راستوں سے آیا ہے وہ یہ ہیں — ایک[1]، مطالعے کی بدہضمی، انہوں نے پڑھ ڈالی ہیں۔ بہت ساری چیزیں، لیکن ان کو اپنے ذہن میں جذب نہیں کرسکے ہیں۔ نہ تو انھوں نے رطب و یابس کے درمیان تمیز کی ہے اور نہ اپنے حاصلِ مطالعہ کو مرتب کیا ہے۔ دو[2]، اس صورتِ حال کا سبب یہ ہے کہ خالد، اپنے دعووں کے باوجود، درحقیقت اب تک کسی ایسے ذہنی و قلبی مرکز و معیار سے محروم ہیں جس پر اپنی ذہنی کاوشوں کو پرکھ اور سمیٹ کر انہیں کوئی متعین رُخ دے سکیں۔ اب تک انہیں کوئی ایسا نصب العین میسّر نہیں آیا ہے جو اُن کے خیالات و احساسات اور جذبات و افکار کے لئے محور اور لنگر کا کام کرسکے۔ تین[3]، اسی سبب سے خالد کے یہاں ابہام و انتشار کا غلبہ ہے۔ بہ یک وقت متضاد کیفیتیں، جن کے قطعی مفہوم سے شاعر خود واقف نہیں ہے، اس کے ذہن پر گزرتی رہتی ہیں۔ چار[4]، ضبط و تحمل کی کمی کے سبب شاعر ان کیفیتوں کو جوں کا توں اشعار ڈھال دیتا ہے۔ پانچ[5]، اپنی پراگندہ کیفیتوں سے مضطرب ہو کر شاعر

اساطیر و تلمیحات کا سہارا ڈھونڈتا ہے اور اپنے کلام کو جیسے نیسے حوالوں سے بھر دیتا ہے۔ شاید اس طرح وقتی طور پر اس کے ذہن کا بوجھ تو ہلکا ہو جاتا ہو مگر طرزِ کلام بوجھل ہو کر رہ جاتا ہے۔ نتیجۃً، تجدید کی بجائے تجدّد کا رجحان غالب نظر آتا ہے۔ چنانچہ بڑے تکلّف اور تصنّع کے ساتھ ایک ہی سانس میں اردو، ہندی، عربی، فارسی، سنسکرت وغیرہ الفاظ و فقرات اور رموز و علائم کا استعمال کیا گیا ہے، اور یہ دیکھے بغیر کیا گیا ہے کہ کہاں کون واقعی چُست ہوتا ہے، یا یہ کہ سیاقِ کلام کا تقاضا کیا ہے۔ چنانچہ نامانوس الفاظ، غریب تراکیب اور اجنبی فقرات کی بھرمار ہے۔ بساؔط، اس طرح کلام میں بڑی ناہمواری پیدا ہو گئی ہے اور عجیب و غریب نشیب و فراز پائے جاتے ہیں۔

مزاجِ شعر ازل سے ہے دیومالائی
سمندِ فکر کو افسانہ تازیانہ ہوا

(سرود و خروش۔ دشتِ شام)

ہمیشہ سے تنک علم کا ہم سفر ہے — حقیقت کی کس کو خبر ہے
یہ دُنیا ہے گویا دھوئیں کا محل — فماذا النقصانی و ماذا الغزل

(ادب۔ دشتِ شام)

نذرل و ٹیگور کے نغموں کا دیس
جس سے جن من گن کا ابھرا زیر و بم

(دشتِ شام)

ہوتی ہیں صواحباتِ یوسف
منحوس بسوس سے زیادہ

——————— (کفِ دریا)

لا صبرَ لی علی الحجاب دے جلوہ، لیطمئن قلبی

——————— (کفِ دریا)

سرّ و علن پکارتا تو خوف دلہی کے ساتھ
سُبحانَ مَا یَریٰ اَثرُ النَّملُ فِی الدُّجیٰ

——————— (کفِ دریا)

ان الارض تطوی باللیل اے دل! من خاف ادلج بلغ المنزل
کر کارِ ثواب ہیں شتاب و تعجیل شبدیزِ حیات بادپا ہے غافل!

——————— (لحنِ صریر)

مانندِ طفلِ آرزو مندِ اُلش حاضر باشِ سفرہ، شریکِ کشمکش
ہے بالِ ہُما کی طرح نایاب وفا مشکل سے ملے ہمدمِ اخلاص منش

——————— (لحنِ صریر)

وہی ہے وہی مُستماح و توکّل وہی مامن و مرجعِ بے نوا ہے

——————— (فارقلیط[4])

ترے ہاتھ رنگیں ہیں شوہر کے خوں سے یقیناً تو کیلائٹم نسترا ہے

——————— (فارقلیط[4])

دغا دے گیا ابنِ میمون مجھ کو کبھی حال سیتا ہرن کا سُنا ہے

——————— (فارقلیط[4])

اگر نر ہے چتیا تو ناری تیتیا — نگہبانِ جان و بدن فاصلہ ہے

(فارقلیط[۴])

ٹھہرتا نہیں گھر میں سیلانی جیوڑا — ہر آدماتی سماسدہ و کافرہ ہے
لگاتی ہے عیّار گردوں میں ٹھگی — چترلی کا چمتر فریبِ وفا ہے

(فارقلیط[۵])

وہ نورِ ساطعِ سُبحان الذی اسریٰ — سوار ہو کے چلا سوئے اخضری پشکم

ہے غلغلہ! فلنعم المجیٔ جاء کا
ہیں فرشِ راہ دل و دیدہ، تن بدن جاجم
براجمان ہوئے آکاش پر مکٹ دھاری
سلج سباس سے چھلکائے پریم رس، پریتم
پہ سرب بھومی کا راجہ، مہابلی، سمراٹ
اپار، اتھاہ، اننت اور وشوا تم
یہی للن، یہی یلو گیشور، یہی کاہن
سدا اتما، اپراجت، انوپم اور دُردم

(منحمنا[۵])

اشعار کی اس قماش سے مترشح ہوتا ہے کہ ہمارا شاعر دائرۃُ المعارفیت اور غرابت دونوں کو اپنا مطمحِ نظر بنائے ہوئے ہے۔ ایک طرف وہ تمام علوم و فنون اور السنہ و ادبیات پر اپنی دسترس کا اظہار کرنا چاہتا ہے اور دوسری طرف اپنی لسانی عجائب پسندی کا بھی کھلا ثبوت دیتا ہے۔ ممکن ہے خالد نے اپنی مزعومہ انفرادیت

کے اظہار کے لئے اس اسلوب سخن کو ہی سازگار سمجھا ہو، لیکن ان کو یہ بھی سمجھنا چاہیے تھا کہ ایک تو وہ پہلے آدمی نہیں ہیں جو اردو شاعری کو علوم و فنون کا سرمایہ دار بنانے کی کوشش کر رہے ہوں، دوسرے یہ کہ دائرۃ المعارفیت کو ایک مخصوص ہیئت ادب میں نافذ کرنے کے کچھ آداب ہوتے ہیں، اور اس مہم کو سرانجام کرنے کے لئے ایک بہت بڑے نصب العین اور اس کے ہم وزن ذہن کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے میں خالد کے سامنے اقبال کا نمونہ ورکار تھا موجود تھا۔ اقبال ہی نے سب سے پہلے اردو شاعری کو جدید و قدیم علوم و فنون سے پوری طرح روشناس کرایا اور اس کو فکر و فلسفہ کا اتنے اعلیٰ پیمانے پر مایہ دار بنا دیا کہ دنیائے ادب بالخصوص عصر حاضر، اس کی نظیر پیش کرنے سے قاصر ہے اور اس کار عظیم کی تکمیل کے لئے ایک تو اقبال کے پاس اسلام کا مہتم بالشان نصب العین تھا جس کے مضمرات ان کے جذبہ و احساس میں رچ گئے تھے، دوسرے اقبال نے افکار کو اشعار میں ڈھال کر پیش کیا، انہوں نے بیانات دینے کی بجائے اشعار تخلیق کئے، فن کے تمام رنگ و آہنگ کے ساتھ۔ خالد کے پاس ان میں سے کوئی بات نہیں، ان کی فکر الگ ہے اور جذبہ الگ، علم ایک کنارے اور احساس دوسرے کنارے، اور نہ علم میں گہرائی نہ فکر میں عمق۔ یہی سبب ہے کہ جہاں اقبال نے قدیم و جدید تاریخ اور علم و فن کے تمام حوالے ایک عظیم فکر کی ترکیب و تزئین کئے

لیے استعمال کیے گئے تھے، وہاں خالد کی حوالہ پسندی بیشتر حسن و عشق کے افسانے سننے میں صرف ہوتی ہے، اساطیر و صنمیات سے ان کے غیر معمولی شغف کا راز بھی یہی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ خالد نے دائرۃ المعارفیت کا مخصوص گُر جدید انگریزی شاعری کے اساطین سے بھی سیکھا ہے، خاص کر ٹی، ایس، ایلیٹ سے ان کا تاثر بہت عیاں ہے، وہ بھی ایلیٹ ہی کی طرح یونانی و ہندی وغیرہ اساطیر کے دلدادہ ہیں اور ان اساطیر کو جنس و مذہب دونوں کے لیے یکساں استعمال کرتے ہیں اور دونوں کے درمیان گڈمڈ بھی کرتے ہیں۔ اسی طرح ایلیٹ ہی کی پیروی میں خالد بھی اپنے کلام میں مستعمل نامانوس اشارات کی شرح بھی بقلم خود شائع کرنا ضروری سمجھتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ نے لوگوں کے تقاضے پر صرف "دی ویسٹ لینڈ" کی شرح نظم کے دوسرے اڈیشن میں چھاپ دی اور وہ بھی بالکل مختصر نوٹ کی شکل میں جبکہ خالد اپنے ہر مجموعے کی ہر نظم کی ہر اجنبی تلمیح پر باضابطہ مضمون لکھتے ہیں، جس میں عشقیہ تفصیلات کو خاص کر بہت مزا لے لے کر بیان کرتے ہیں، یہاں تک کہ چند مجموعوں میں شرح کا حجم نظم سے زیادہ یا اس کے برابر ہے۔ میں نہیں جانتا، قاری کی تعلیم و تربیت کے لیے یہ بے قراری کیوں ہے؟ بہرحال، اس حوالہ پسندی میں ایک بہت نمایاں پہلو "جدیدیت" کا بھی ہے، یعنی نامانوس، غیر معروف، اجنبی

عجیب وغریب اور بعض اوقات ہولناک تلمیحات استعمال کرکے ایک خاص قسم کا تلذذ اور لوگوں پر رعب ڈالنا، اور اپنے ذہن کے ابہام پر پردہ ڈالنا۔

اگر عبدالعزیز خالد کی شاعری بس اتنی ہی کچھ ہوتی تو میں ان پر مضمون لکھنے کی کوئی ضرورت نہ سمجھتا۔ لیکن خالد کی شاعری اس کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ اور اسی کچھ اور کے مدنظر میں نے فاسد مادوں پر نشتر تنقید چلانا ضروری سمجھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کے بعد اردو شاعری میں اتنا صاحب استعداد شخص (ٹیلنٹ) نہیں ابھرا تھا جتنے خالد ہیں۔ فیض، جوش، حفیظ، فراق، جگر، جمیل وغیرہ اپنے دور میں قدرِ اول کے شاعر ہونے کے باوجود اس استعداد سے بہرہ ور نہیں ہیں جو زندگی کی اجتماعی ہیئت پر اثر ڈالنے والی ہوتی ہے، اور ادب و شعر کی تجدید کرتی ہے۔ میری نگاہ میں اس عہد آفریں استعداد کا معیار یہ ہے کہ فن کار اپنے زمانے کے احوال و حقائق سے گہرائی اور وسعت کے ساتھ واقف ہو، اس کی واقفیت تقلیدی نہیں اجتہادی ہو، اس کے سامنے کوئی اعلیٰ نصب العین ہو، اس نصب العین نے اس کی شخصیت میں سوز و گداز پیدا کیا ہو، اس کی طبیعت میں وفور ہو، اور اس کے وسائل فن محدود نہ ہوں، اس کے اندر سنجیدگی، تفکر اور توازن ہو، وہ اپنی تہذیبی قدروں سے ایسا شغف رکھتا ہو جو اس کے کلام اور ۱۷
قارئین کے درمیان ایک ذہنی مناسبت اپنے آپ پیدا کردے۔

اس معیار پر اقبال کے بعد آنے والوں میں کوئی بھی پورا نہیں اُترتا۔ خالد نے بھی پورا اترنے کا ثبوت اب تک نہیں دیا ہے۔ لیکن مذکورہ شعراء کے مقابلے میں خالد کے اندر بعض صلاحیتیں ایسی پائی جاتی ہیں کہ ان کی منفرد استعداد سے دوسروں کی بہ نسبت زیادہ بڑے پیمانے پر توسیعِ روایت کی توقع کی جا سکتی ہے، خاص کر اس لئے کہ خالد کے آخری الفاظ ابھی ہمارے سامنے نہیں آرہے ہیں، ان کا فن ابھی ارتقا کے مرحلے میں ہے۔

خالد کی شاعری عظیم نہیں ہے، نہ قدرِ اوّل کی ہے، جہاں تک بالفعل کمالات کا تعلق ہے، لیکن بالقوۃ اس کی استعداد عظیم بھی ہے، اور قدرِ اول کی تو ہے ہی۔ خالد کا ذہن وسیع ہے اور مطالعہ ہمہ جہت۔ اپنی تہذیبی قدروں کا انہیں شدید احساس بھی ہے۔ ان کے یہاں دفورکی کوئی کمی نہیں۔ ان کی قادرالکلامی شک و شبہے سے بالاتر ہے۔ وہ اگر چاہیں تو اجتہادی نظر کا حصول بھی دشوار نہیں۔ اس لئے کہ اپنی انفرادیت کا گمان اور تازہ کاری کا حوصلہ انہیں ہے۔ ایک نصب العین کی طرف ان کا میلان بھی ہو گیا ہے۔ اور وہ اگر یک سوئی اختیار کر لیں تو سوز و گداز کی عمومی کیفیت بھی انہیں میسر آسکتی ہے۔ وہ جمہور کی طرف اپنا رُخ کرنا بھی چاہتے ہیں۔ سنجیدہ تفکر کے نشانات ان کے یہاں پہلے ہی ملتے ہیں۔ توازن اور ہمواری یک سوئی سے پیدا ہو جائے گی۔ سب سے اچھی بات یہ ہے کہ خالد کو اپنی کمی کا کچھ احساس ہے، اور وہ آداب فن کا شعور بھی رکھتے ہیں۔

شعرِ خالد کو لوگ کہتے ہیں

ہے تو ہمیرا یہ ناتراشیدہ

دوسروں کی زبان مت لو تو خود کا پیدا کرو لب و لہجہ

(دشتِ شام)

وہ شعر کیسے ہے جو جاذبِ قلوب نہیں یہ شاعری ہے کہ علم الکلام کا شعبہ؟

نہیں ہے کھیل زبان و محاورہ کا سخن اثر ہو شعر میں سوز و گداز سے پیدا

نہیں تبحرِ علمی دلیلِ دانائی کتابیں چاٹنے والوں کو بے ادب پایا

فنِ انقلاب و بغاوت، حقیقت و رومان

فنِ امتزاجِ دلآویز ہیئت و معنے

(سرود و خروش ۔۔ دشتِ شام)

ہر زمانے کو ہے شاعرِ تازہ کی تلاش

ہر نئے دور کو درکار ہے اظہار نیا (دشتِ شام)

اے اہلِ ادب! اے شہیدانِ عیش و طرب!

خوشی اور فن میں سے اک چیز ہی چُن لو

ہے اک سمت ایثار و اندوہ اک سمت لہو و لعب

معین کرو اپنی منزل کی لیکھ
پڑھو اپنے کرموں کی ریکھ
ہے دکھ، درد، چینتا کلا کا بسیکھ
تمہاری لڑائی ہے الفاظ سے
حروف و معنا ہیم و آواز سے
دلوں کے عوارض سے، روحوں کے امراض سے
بنی نوعِ آدم کے آلام و افکار سے
جہالت سے ظلمت سے، رجعت سے، ادبار سے
غم و یاس سے، بھوک سے، ظلم سے، جو کر سے
تمہیں دیکھتا ہے زمانہ بڑے غور سے
نہ گھبائیں جواں مردِ میدانِ پیکار سے
لڑو حرف کی ڈھال لفظوں کے ہتھیار سے
قلم بڑھ کے ہے زور طاقت میں تلوار سے

(ادب — دشت شام)

رکھتا ہوں معانی سے سروکار فقط — میں قشر پرستِ اصطلاحات نہیں
چہرے سے متانت مترشح لیکن — باطن میں ہے آتش کدہ عشق و جنوں

شاعر طبعاً دردوں نگر ہوتا ہے
از سرتاپا قلب و نظر ہوتا ہے
رہتا ہے وہ اپنے آپ میں گم لیکن

اخبارِ جہاں سے باخبر ہوتا ہے

ہے انفس و آفاق میں جو شے بھی اُسے
شاعر ملک ہمیں بنا لیتا ہے

گو ہیں ظاہر، باطن، اول، آخر
شاعر ہوں، سب اصنافِ سخن پر قادر
ہے بیشتر اشعار کا مضمون مگر
مصداقِ دعا، ہو بقول شاعر

(نحن صریر)

یقیناً یہ سب دعوے ہیں اور مبالغے اور تعلی سے خالی نہیں۔ لیکن ان اشعار سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن کی سمت سفر کیا ہے اور یہ کہ وہ اس معیار کا پورا ادراک رکھتا ہے جو فنی عظمت اور کار تجدید کے لئے درکار ہے یہی معیار اس کی تمناؤں کا مرکز اور حوصلوں کا ہدف ہے، نہ یہاں تک پہنچنے کے لئے بے تاب ہے۔ اس سے خالد کے مستقبل اور ساتھ ہی جدید دور میں اُردو شاعری کے مستقبل کے متعلق توقعات پیدا ہوتی ہیں۔ آج نئی شاعری کے نام سے اُردو میں جو کچھ پیش کیا جا رہا ہے اس کو دیکھتے ہوئے، تمام کوتاہیوں کے باوجود خالد اپنی استعداد اور شعور کی بنا پر ظلمتِ شب میں ایک شعاع سحر ہے، خواہ یہ شعاع کتنی ہی برق وش ہو۔ میرے سامنے خالد کے دس مجموعے ہیں، چار تمثیلی

نظموں کے، چار عام نظم و غزل وغیرہ کے اور دو نعتِ رسولؐ کے۔ یہ سب ۱۹۶۰ء میں یا اس کے بعد طبع ہوئے ہیں۔ اس دور کے شاعروں کو عام طور پر جو قبض لاحق ہے اس کو دیکھتے ہوئے یہ وفور بجائے خود ایک امید افزا بات ہے۔ اس کے ساتھ اصنافِ سخن اور اسالیب بیان کا تنوع ہے، روایتی نظم و غزل سے لے کر طویل تمثیلی نظمیں اور ان میں ہیئتی تجربات تک سبھی چیزیں پائی جاتی ہیں۔ دائرہ کلام کی یہ وسعت بھی آج کی تنگ نائیوں میں ایک شعاعِ اُمید ہے۔ اس وسعت و تنوع میں مزید اضافہ خالد کے وہ تین اور مجموعے ہیں جن میں یونانِ قدیم کی ایک شاعرہ، سیفو کے نغمات کی ترجمانی کی گئی ہے (سرودِ رفتہ) عہد نامۂ عتیق سے حضرت سلیمانؑ کے زمزموں کا ترجمہ کیا گیا ہے (غزل الغزلات) اور ٹیگور کی گیتا نجلی کو شعرِ اُردو کا لباس دیا گیا ہے (دگر نغمہ)۔

عبدالعزیز خالد کی شاعری میں یہ ہمہ گیری اشارہ کرتی ہے کہ خالد کی طبیعت بحیثیت شاعر کسی موضوع میں بند نہیں ہے، وہ ہر قسم کے افکار و خیالات اور جذبات و احساسات کے اظہار پر قادر ہیں، وہ ہر پیرایۂ بیان میں دادِ شاعری دے سکتے ہیں۔ چھوٹی سی رباعی بھی لکھ سکتے ہیں اور بڑی تمثیلی نظم بھی، غزل کی روایات کو بھی نباہ سکتے ہیں اور نظم کے تجربات کو بھی، مشرق کی روحانیات کو بھی زبان دے سکتے ہیں اور مغرب کی مادیات کو بھی، قدیم انسان کے ولولوں کو بھی منعکس کر سکتے ہیں اور جدید انسان کے پیچ و تاب کو بھی،

انہیں سطح کے حالات کی بھی خبر ہے اور نہ کی نفسیات کی بھی، ان کا ذہن مرکب، پیچیدہ اور جامع ہے، سب سے بڑی اور بنیادی بات یہ کہ خالد اپنی ان تمام صلاحیتوں کو نظم اردو کی فطری و حقیقی ہیئت اور اس کی اصناف میں بروئے کار لانے کی استعداد رکھتے ہیں، وہ اردو شاعری کی روایات سے صرف واقف نہیں ہیں، بلکہ عملاً ان کو سنبھال بھی سکتے ہیں، یہاں تک کہ روایات میں توسیع کے لئے جو تجربات وہ کرنا چاہتے ہیں، ان کو بھی اردو شاعری کی بنیادی قدروں کی حدود ہی میں کرتے ہیں۔ یہ آخری بات خالد کو پچھلے تیس سال کے تمام منجمد شاعروں سے یکسر ممتاز کر دیتی ہے اور فنی اعتبار سے یہ اہم وصف ان کو اپنے تمام ہمعصروں سے آگے لے جانے کے لئے کافی ہے۔ اگر موصوف کی شاعرانہ قوتیں پورے طور پر بروئے عمل آسکیں۔

اس موقع پر میں اردو نظم میں خالد کے ایک تجربے کی طرف قارئین کی توجہ خاص طور پر مبذول کرانی چاہتا ہوں۔ جدید دور میں، جب کہ بہتیرے شعرا اپنی فن کارانہ صلاحیتوں کا ثبوت فقط جملوں اور فقروں میں دے رہے ہیں، خالد وہ تنہا شاعر ہیں جنہوں نے یکسوئی اور فراوانی کے ساتھ خاصی تعداد میں منظوم تمثیلیں لکھیں، جن میں کی ایک کافی طویل وغیرہ بھی ہیں۔ ان میں متعدد تخلیقات شعر اور ڈراما کا کامیاب امتزاج ہیں۔ ان میں گہری شعریت کے ساتھ کامیاب جذبات نگاری، مرقع نگاری، منظر کشی، مکالمہ نویسی اور کردار نگاری کی گئی ہے۔

نمونے کے طور پر "سلومی" کو میں غنائی سطح پر منظوم تمثیلوں میں ایک مقام کا حامل سمجھتا ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ بحیثیتِ مجموعی خالد کے شعری ڈراموں نے اردو شاعری کی ایک کمی کو پورا کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ڈراما ایک بہت ہی وسیع و عریض اور نہایت پیچیدہ فنی قماش کا متقاضی ہے، اور اس میں ہر قسم کے محسوسات و مشاہدات کی نقش گری ہوتی ہے۔ لیکن خالد نے اتنے وسیع اور پیچیدہ کام کے لئے نظم آزاد (فری ورس) کی بے نیمی، لاقانونیت، انتشار، تصنع اور کج روی میں مبتلا ہونے کی کوئی ضرورت نہیں سمجھی، بلکہ اگر انہوں نے اپنی انفرادیت کے اظہار کے لئے کوئی گنجائش نکالی بھی تو نظم معریٰ (بلینک ورس) کو بڑے فنی سلیقے کے ساتھ استعمال کیا، اس طرح کہ نظم اردو کی روایت میں صرف توسیع ہوئی نہ کہ انحراف، ٹھیک جس طرح فیض کی بعض نظموں میں پایا جاتا ہے، مثلاً "تنہائی"۔ نظم آزاد کو رد کر کے نظم معریٰ کے تجربے کو اختیار کرنا میرے نزدیک خالد کی شاعرانہ استقامت کی دلیل ہے۔ اس لئے کہ نظم آزاد ایک یکسر غیر شاعرانہ حرکت ہے، خاص کر اردو شاعری میں۔ ایک تو جب تک ہماری شاعری میں نظم معریٰ کا تجربہ کامیاب ہو کر اس کی فنی روایت مستحکم نہیں ہو جاتی، نظم آزاد کی طرف میلان کی کوئی حقیقی بنیاد نہیں بنتی، انگریزی شاعری میں چار صدیوں تک نظم معریٰ کی روایت بنتی رہی، تب بعض شعرا کو نظم آزاد کا تجربہ کرنے کی ہمت ہوئی۔ دوسرے یہ کہ ہر زبان کی شاعری کا عروض اس کی اپنی موسیقی پر مبنی ہوتا ہے،

اور مغربی و مشرقی موسیقی میں بہت فرق ہے، اسی لئے دونوں کے عروض کے قواعد و اصول بھی ایک دوسرے سے متغائر ہیں، لہذا نظمِ آزاد کی جو رَو انگریزی اور دوسرے مغربی ادب میں چل رہی ہے کوئی ضروری نہیں کہ وہ اُردو یا دوسرے کسی مشرقی ادب کے لئے بھی مناسب و مفید ہو۔ تیسرے یہ کہ نظمِ آزاد کا مستقبل ابھی خود انگریزی اور دوسرے مغربی ادب میں مشکوک ہے۔ چنانچہ میرے خیال میں اردو شاعری کے فنی ارتقا کی راہ میں نظمِ آزاد کی بجائے نظمِ معریٰ کو اختیار کر کے خالد نے صحیح سمت میں تجربہ کیا ہے۔ پھر خالد کے اس تجربے کا بھی ایک مضبوط پس منظر ہے۔ انہوں نے پابند نظم و غزل میں بھی بلا روک ٹوک اور بڑی فراوانی کے ساتھ اپنی طبیعت کی روانی اور جولانی دکھائی ہے اور اس طرح نئے تجربات کے لئے اپنی اہلیت اور دیانت دونوں کا ثبوت دیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ خالد کی یہ فنی سلامت روی آج کے آزاد رَو نئے شاعروں کے لئے ایک ہدایت ہے۔

اس وقت زندگی کے تمام شعبوں کی طرح ادب میں بھی ایک بحران و اضطراب کی کیفیت رونما ہے۔ نازک ترین صنفِ سخن ہونے کے سبب، شاعری خاص کر اس کیفیت سے زیادہ متاثر معلوم ہوتی ہے۔ چنانچہ مغربی ادبیات میں شاعری اور سائنس کے درمیان طویل عرصے سے ایک کشمکش ہے اور ابھی تک فیصلہ نہیں ہو سکا ہے کہ دونوں کے درمیان تطابق

وتوافق کی صورت کیا ہوگی۔ دراصل یہ کشمکش قدیم اور جدید تمدن کے درمیان فطری آویزش کا ایک نمونہ ہے۔ سائنس اور اس کی پیدا کردہ صنعت نے سماج کا اوپری ڈھانچہ گویا بدل دیا ہے۔ لہٰذا روحانی اور مادی یا تہذیبی اور تمدنی مشاغل کے درمیان جو توازن صدیوں سے بنا ہوا تھا وہ ختم ہو گیا ہے۔ اب ضرورت ہے ایک نئے توازن کی، لیکن بہرحال اس کو توازن ہی ہونا چاہیے، نہ کہ عدم توازن۔ ظاہر ہے کہ اس توازن کو بروئے کار لانے کے لئے پوری انسانیت اور روح شعرا کی حقیقی ترکیب و ترتیب کا علم وادراک ناگزیر ہے۔ جو بات زندگی کے دوسرے شعبوں میں ہوگی وہی شاعری میں بھی ہوگی۔ یہ دوسری بات ہے کہ تمام شعبے اور ان کے اساطین اپنے اپنے طور پر اپنے اپنے دائرے کے لوازم کو ملحوظ رکھ کر کام کریں گے۔

یہ کام شاعری میں کبھی ہو رہا ہے۔ مغربی اور انگریزی شاعری تو تقریباً نصف صدی سے اس گرداب میں پڑی ہوئی ہے، لیکن اُردو شاعری پچھلے دس برسوں سے اس طوفان کے طمانچے کھا رہی ہے۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ بروقت اُردو شاعری میں عبدالعزیز خالد کے سوا کوئی شخص ایسا نہیں جو عصرِ حاضر کی کشمکش سے برد آزما ہونے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ لیکن صلاحیت ایک چیز ہے اور اس کی تعمیل وتکمیل دوسری چیز۔ لہٰذا دیکھنا ہے کہ خالد کا جوہر کس طرح چمکتا ہے:

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ!

اقبال کا عظیم تجربہ نکرۂ فن دونوں میں خالد کی پیشوائی اور رہنمائی کر سکتا ہے، بشرطیکہ وہ یہ صلاحیت بھی رکھتے ہوں کہ "اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے" اور نہ جہاں اُردو شاعری کی کائنات بیچ میں واقع ہو!!

محروم کی نظم نگاری

ہر ادب میں دو قسم کے شاعر ہوتے ہیں، ایک وہ جو ذاتی اُپج سے کوئی نئی راہ نکالتے ہیں، اور دوسرے وہ جو بنی ہوئی راہوں کو مزید ہموار کر کے کاروانِ ادب کو ان پر آگے بڑھاتے ہیں۔ ان دونوں ہی قسموں کے شاعروں کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے اور کمالِ فن کے اعتبار سے فیصلہ کرنا آسان نہیں کہ ان میں کون دوسرے پر فوقیت رکھتا ہے۔ بہر حال، میں تلوک چند محروم کو دوسری قسم کا شاعر سمجھتا ہوں۔

جس وقت محروم نے نظم نگاری شروع کی، حالی اور آزاد کے ابتدائی تجربات فضا میں گونج کر ختم ہی ہوئے تھے اور اقبال کی جدید نظموں کا چرچا پھیل رہا تھا۔ اِس وقت اردو میں نظم نگاری کی ایک رَو چل رہی تھی، گرچہ یہ چیز ابھی عوامی سطح پر زیادہ مانوس نہیں ہوئی تھی اور اس میں جذبات اور انفرادیت کا انداز کافی نمایاں تھا۔ ایسی فضا میں محروم کی نظموں نے

ایک تاریخی رول ادا کیا۔ اس وقت انہوں نے اردو شاعری میں ایک تازگی اور شادابی کا احساس دلایا۔ ان کے موضوعات کے تنوع اور قدرتِ اظہار نے ادب میں نئے ولولوں کی پرورش کا سامان کیا۔

اقبال نے جدید نظم میں فکر اور فن کے جو کامیاب تجربے کیے ان کا عکس بڑی حد تک محروم کے اختیار کردہ موضوعات اور ہیئتوں میں بھی ملتا ہے: طویل و مختصر بحریں، کہیں ردیف کا التزام، اور اکثر، بندوں کی مخصوص تقسیم و تنظیم۔ ہیئت کے اس پیچ و خم سے بھی زیادہ نمایاں موضوعات کی وسعت و فراوانی ہے۔ حُسنِ فطرت اور مسئلۂ حیات کا شاید ہی کوئی عنوان زیرِ قلم آنے سے رہ گیا ہو۔ پھر بیانیہ، حزنیہ، طربیہ، تمثیل اور تفکیر کے بھی بہت سارے پہلو بروئے عمل آ گئے ہیں۔ یہ تنوع اور وفور، شاعری کے بنیادی اوصاف سے متصف ہو کر بجائے خود محروم کے تاریخی مقام کی کافی ضمانت ہے۔ اس دور میں جب نظم نگاری کا رواج ابتدائی مرحلوں میں تھا، اس کثرت و شدت کے ساتھ اتنے سارے موضوعات پر بڑی اور چھوٹی نظموں کا انبار لگا دینا ایک زبردست تخلیقی قوت کا غماز ہے۔ اس سے ذوق اور مہارت دونوں کا پتہ ملتا ہے۔

محروم جذبے اور تخیل کے شاعر نہیں، وہ اپنے موضوعات تک فہمِ عامہ کے ذریعے پہنچتے ہیں۔ ایک اوسط معیار کا تعقل ہی

مخدوم کا اصل سرمایہ ہے، اور اک اور احساس کے درمیان ایک شے ہوتی ہے باخبری، تو مخدوم در اصل ایک باخبر اور ہوشمند شاعر ہیں، ان کی معلومات وسیع اور واقفیت گہری ہے، وہ جس موضوع پر لکھتے ہیں، اس کے متعلق کافی اطلاعات رکھتے ہیں، اس کے حقائق کو جانتے ہیں اور اس کے بارے میں ایک رائے بھی قائم کرتے ہیں۔ درحقیقت مخدوم کی نظموں نے ہمارے معاشرے اور اس کے رسوم و ضوابط کا عکس اتار کر رکھ دیا ہے، انھوں نے اپنے گرد و پیش میں جو کچھ ابھرتے دیکھا اور سنا ہے اُس کو قلم بند کر دیا ہے، اپنے وقت کے حالات و خیالات کو منظوم کرنے میں مخدوم نے بڑی چابک دستی کا اظہار کیا ہے۔

اس سلسلے میں مخدوم کا انداز نظر اخلاقی، بلکہ تدریسی ہے، بالعموم وہ ایک ہمدرد معلم کی طرح اپنے قاریوں کو زمانے، زندگی اور دنیا کے نشیب و فراز اور رنگ و بو سے مطلع کرتے ہیں۔ اس معاملے میں ان کا خلوص اور جوش بہت ہی پر اثر ہے۔ مخدوم کی ہوشمندی نے انہیں زندگی کی پیچیدگیوں میں ایک واضح راہ سجھا دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ عہد حاضر کے فلسفۂ تغیر اور ہنگامۂ تخریب کے باوجود انسانیت کی مثبت اور دوامی قدروں پر پختہ ایمان رکھتے ہیں۔ اور نام نہاد انقلابات سے نہ تو مرعوب ہیں اور نہ اُن کے ساتھ کسی قسم کی مصالحت کے روادار۔ اس معنی میں انہیں قدیم کہا جائے یا روایتی، بہرحال مخدوم کی یہ وضعداری اور شرافت نفس اپنی

جگہ ایک نہایت بیش قیمت متاع ہے اور اس سے ان کے اجتماعی شعور کی سلامتی اور استقامت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس شعور کا ماحصل ہے: اصول پسندی اور انسان دوستی۔ گرچہ یہ جوہر مخدوم کے دور میں کوئی نئی چیز نہیں تھی، لیکن اس کی بنیادی قدر و قیمت ابدی اور آفاقی ہے، پھر زمانہ قریب کی اردو شاعری کے عام تیور کو دیکھتے ہوئے مخدوم کی اخلاقی حس اور شریفانہ رویّے کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

مخدوم کا مشاہدہ وسیع اور تجربات فراواں ہیں، ایک عام اور نارمل انسان کی طرح انہوں نے فطرت کے رنگ برنگ مناظر اور زندگی کے مختلف پہلوؤں کو دیکھا اور سوچا ہے، وہ ان سے متاثر بھی ہوئے ہیں، اور ان میں حسن و عقل کی تلاش بھی کی ہے۔ گرچہ مخدوم کا دریافت کیا ہوا حُسن اپنے اندر کوئی غیر معمولی خصوصیت نہیں رکھتا اور نہ عقل میں کوئی حکیمانہ بصیرت ہے مگر معمول کی سطح پر اس حسن میں شادابی بھی ہے اور عقل میں افادیت بھی۔ فکری اعتبار سے اتنی بات بھی اچھی شاعری کے لئے کافی اثاثہ ہے اور مخدوم نے اس اثاثے کو بڑے سلیقے سے استعمال کیا ہے اور اس کی ساری قوتوں کو روبکار لائے ہیں اپنے مساہدے و تجربے اور ان کے نتائج کو اس حد تک کارآمد بنانا بجائے خود ایک فن ہے۔

مخدوم کی اصلی خصوصیت اپنے فن پر ان کی دسترس ہے،

وہ پورے معنے میں ایک خادرالکلام استاد ہیں۔ الفاظ و تراکیب، فقرات و محاورات اور صنائع و بدائع پر تو ان کو غیر معمولی قدرت حاصل ہے ہی۔ اس کے علاوہ وہ روانیٔ طبع اور ملکۂ شعری سے بھی وہ وافر مقدار میں بہرہ ور ہیں، یہاں تک کہ شاعری کے متنوع اسالیبِ بیان پر وہ حاوی ہیں اور ان کی اسی قدرت میں پُرگوئی کے ساتھ نغز گوئی بھی ہے۔

اب ذرا محروم کی تخلیقات کی اس مُشتے نمونہ فہرست پر ایک نگاہ ڈالیے:-

گنوا نک، مہاتما بدھ، موت، فریادِ یتیم، آندھی، ہلال عید، ماہِ تاباں، بلبل کی فریاد، شاعر اور شاعری، انقلاب، مارِ آستیں، بندرابن کی ایک صبح، فصلِ خزاں، گوشۂ تنہائی، پیٹ اور دیگر اعضائے تن، ضمیر، نورجہاں کا فرار، ماتمِ گرامی، طوفانِ غم، اشکِ حسرت، دردناک منظر، سوزِ دل، وقتِ سحر۔

اس مختصر سی فہرست کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس میں غالب طور پر تین قسم کے مضامین شامل ہیں: ایک فطرت، دوسرے درسِ اخلاق، تیسرے ذاتی غم۔ اس تجزیے سے ایک بات اور معلوم ہو گی کہ ان تینوں ہی قسم کے مضامین میں تین عناصر قدر مشترک ہیں، یعنی مرقع نگاری، دردمندی اور عبرت انگیزی۔ بہر حال محروم کے فن کا اندازہ کرنے کے لئے میں ذیل میں چند مختصر

اقتباسات پیش کرتا ہوں۔

چمکتا ہے سورج، دمکتی ہے دنیا — لپکتی ہیں موجیں، جھلکتے ہیں دریا
چٹکتی ہیں کلیاں، مہکتا ہے سبزہ — مہکتا ہے گلزارِ عالم سراپا
چہکتی اُڑی بلبلِ نغمہ خواں ہے
سہانا سہانا سحر کا سماں ہے

(وقتِ سحر)

دنیا کا یہ انجام ہے دیکھ اے دلِ ناداں
ہاں بھول نہ جائے تجھے یہ مدفنِ ویراں
باقی ہیں نہ وہ باغ، نہ وہ قصر نہ ایواں
آرام کے اسباب نہ وہ عیش کے ساماں
ٹوٹا ہوا اِک ساحلِ راوی پہ مکاں ہے
دن کو بھی جہاں شب کی سیاہی کا سماں ہے

(نورجہاں کا مزار)

اُٹھا لو کہ بہت بے قرار ہے وڈیا
نگاہِ مہر کی اُمید وار ہے وڈیا
رہینِ سختیِ صد انتظار ہے وڈیا
نہ چھوڑ جاؤ اسے شیر خوار ہے وڈیا
پکارتی ہے تمہیں آج کس قرینے سے
اُبل کے شیر ٹپکتا نہیں ہے سینے سے

(اشکِ حسرت)

بہ محروم کی مختلف موضوعات پہ بہترین نظموں کے بہترین

اقتباسات میں سے چند ہیں، کہنا چاہیئے کہ یہ محروم کی نظم نگاری
کے نقطہ ہائے عروج ہیں، بجائے خود ان بندوں میں سادگی
و روانی کے علاوہ ان کے مصرعوں اور اشعار میں تسلسل اور
پیوستگی کے ساتھ ساتھ شعریت کا سوز اور نور بھی ہے، لیکن
بالعموم محروم کی نظموں میں تعمیر ہیئت اور کلی و عضویاتی ارتقا کی کمی ہے، پھر نظموں
کی اکثریت میں اس تخلیقی پیمانہ کی کمی ہے جو مندرجہ بالا اقتباسات میں پایا جاتا
ہے، بہر حال یہ غیر نمائندہ اقتباسات میں نے محروم کی شاعری کے
متعلق دو نکتوں پر زور دینے کے لئے پیش کئے ہیں۔ ایک تو میں
محروم کی شاعرانہ فنون اور امکانات پر روشنی ڈالنا چاہتا
ہوں اور یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ فنکارانہ استعداد اور صلاحیتوں
کا ذخیرہ ضرور رکھتے تھے۔ دوسرے محروم نے جس دور میں اس قسم
کی نظم نگاری کی ہے، اس پر نظر کرنے سے ان کی مشکلات اور
حدود کا اندازہ ہوتا ہے اور یہ ماننا پڑتا ہے کہ ایک اوسط ذہن
کے ساتھ انہوں نے اپنے ماحول میں جیسی کچھ شاعری کی ہے، وہ
یقیناً ایک تاریخی اہمیت رکھتی ہے، اور اس کی بدولت اردو
میں نظم نگاری کی روایات کو فروغ ہوا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو
اہمیت انگریزی ڈرامہ نگاری میں شیکسپیر کے بعد اس کے ہم عصر
ڈرامہ نگاروں کی ہے، وہی اہمیت اردو نظم نگاری میں اقبال
کے بعد تلوک چند محروم اور ان کی سطح کے ہمعصروں کی ہے۔

پرویز شاہدی کا شاعرانہ مقام

اکرام حسین نے اپنا تخلّص پرویزؔ کیوں رکھا، جب کہ وہ زندگی بھر فرہادی کرتے رہے، محبّت اور محنت دونوں ہی کے اعتبار سے؟ اس سوال کا اگر تجزیہ کیا جائے تو اندیشہ ہے کہ بات تحلیل نفسی تک پہنچ جائے گی، جس کا یہ موقع نہیں اور نہ میں اس کے لئے تیار ہوں ۔ بہر حال، یہ ایک سوال ہے ضرور کہ جو شخص ایک طرف اشتراکی نقطہء نظر سے مزدوروں کا پُر جوش مبلّغ ہو اور دوسری طرف عشق و محبّت کی آرزوؤں سے بھی سرشار ہو، اس نے اپنے مناسب حال لفظ، فرہاد کے بالکل برعکس، پرویزؔ تخلص کیوں اختیار کیا، جو محبّت و محنت دونوں کا حریف و رقیب اور دونوں کے خلاف شاہانہ جبر و استبداد کی ایک تاریخی علامت بن گیا ہے؟

اس سلسلے میں پرویزؔ شاہدی کا ایک شعر اس وقت یاد آرہا ہے -

تمام پھیکی حلاوت کلام شیریں کی
دکھائی نظم میں پرویز خسروی میں نے

کیا واقعی پرویز کا کلام "کلامِ شیریں" ہے، اور ان کی نظم کیا واقعی خسروی کی حامل ہے؟ اس مسئلے پر پرویز کے ایک شعر سے کچھ روشنی پڑ سکتی ہے۔

نہ سہی کلامِ شیریں پہ یہ کم نہیں ہے پرویز
کہ مٹھاس ہے دلوں میں مری تلخیِ نوا سے

اور یہ واقعہ ہے کہ پرویز کی شاعری "تلخیِ نوا" ہی سے عبارت ہے۔ یہ تلخی کچھ تو ان کے ذاتی احوال کی پیدا کی ہوئی ہے اور کچھ اجتماعی حالات کا نتیجہ ہے۔ اس میں ایک طرف تو شخصی ناآسودگیوں اور محرومیوں کی تلخ کامی ہے اور دوسری جانب "نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی" کا انداز ہے۔ رہی یہ بات کہ ذاتی تلخ کامی اور انقلابی تلخ نوائی میں باہمی رشتہ کیا ہے، تو یہ سوال پھر وہی تحلیلِ نفسی کا ہو جاتا ہے جس سے میں حتی الوسع احتراز کرنا چاہتا ہوں۔ بہرحال، یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ پرویز کی تلخ نوائی میں ایک فرہاد کا آہنگ ہے، ان کی شاعری تیشے کی گونج ہے، شیشے کی کھنک نہیں ہے، پرویز کا مذاق ممکن ہے طرب آگیں ہو، مگر شعوری طور پر اور تاثرات کلام کے اعتبار سے وہ ایک "شاعرِ دہقاں و دہقاں" ہی ہیں۔ اور یہ بات مجاز کے لیے تو صرف فال تھی لیکن پرویز کے لئے حال ہے۔ فیض اور جذبی سے بھی زیادہ، یہاں تک کہ تلخ نوائی انقلاب کے اس لہجہ رنگ میں مخدوم اور سردار بھی پرویز سے زیادہ با

ان کے برابر زور دار نہیں ثابت ہوتے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اشتراکی ترقی پسندی نے جو چند قابلِ ذکر شعراء پیدا کیے، ہیں ان میں پرویز شاہدی نہ صرف یہ کہ ایک منفرد مقام کے مالک ہیں بلکہ خالص اشتراکی آہنگ میں ان کی آواز دوسروں سے زیادہ پرقوت اور گونجدار ہے، ان کی شاعری میں جو للکار، چوٹ اور سیل ہے وہ دوسروں میں کمتر ہے۔ کسی بھی وجہ سے، میرا احساس ہے کہ اشتراکی جارحیت پرویز کے ذہن و مزاج کو دوسروں سے زیادہ راس آئی اور ان میں رچ بس گئی۔ چنانچہ انہوں نے پوری شدت اور قطعیت کے ساتھ مختلف موضوعات پر اشتراکی تخیل کا اظہار کیا، ان کی پوری شاعری اسی خلوصِ فکر اور زورِ طبع کی جولانی کی آئینہ دار ہے، اس میں احساس کی شوریدگی اور جذبے کا خروش ہے:

میں ہوں طوفاں، ہیں ملاطم، میں ہوں شعلہ، میں ہوں برق
میری ٹھوکر میں زمانہ، میری زد میں غرب و شرق
میں ہوں محنت کی تمنا، میں مشقت کی امنگ
گونجتی ہے میری سانسوں میں صدائے طبلِ جنگ
میں ہوں شمشیرِ بغاوت، میں ہوں تیغِ انتقام
غیرتِ مزدور کے ہونٹوں پہ ہے میرا ہی نام!

(رجزِ انقلاب)

میں عدوئے قہرمانی، تو رفیقِ شہریاری
مری زندگی جہادی، تری زندگی فراری!

تجھے نازِ حسن کی سطوت پہ یقین پائیداری
مرے ہر نفس میں رقصاں مرا عزم شعلہ باری

ترے ولولے ہراساں، ترے حوصلے پشیماں!
مرے دل میں دامن افشاں صنمانِ کامگاری

تری یاس میں پر افشاں تری زندگی ترساں!
مرے ذہن میں خراماں مرے دل کی استواری

تری آنکھیں سہمی سہمی تری فکر لرزی لرزی!
مری روح بپھری بپھری کہ لگائے ضرب کاری

(تضاد)

پروین کے اس آہنگ کو پوری طرح سمجھنے کے لئے جہازیوں کی بغاوت دفعہ ۱۹۴۶ء کے موقع پر لکھی ہوئی ان کی نظم "تلوار" کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔ آخری بند ملاحظہ ہو:۔

تیرے ہوتے پیاری وطن میں غیروں کا ہو راج
تجھ سے غیرت بگڑی کیوں ہے، روٹھی ہے کیوں لاج
ظلم وستم کے ملک کو کرنے ٹھوکر سے تاراج!
ہمت کر اے ہمت والی چھین لے بڑھ کر تاج
تیرا ہی سنسار ہے آخر تیرا ہی سنسار
اے پیاری تلوار

اس نظم میں مجاز کے اس سپاٹ مشورے سے زیادہ صراحت، استحکام اور طاقت ہے جو اس شعر میں ملتا ہے کہ

دیکھ شمشیر ہے یہ ساز ہے یہ جام ہے یہ
تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ

۱۹۵۱ء میں کلکتے میں چین کے ثقافتی وفد کی آمد کے موقع پر کہے ہوئے ولولہ انگیز اشعار پرویز کے اشتراکیت کے ساتھ روحانی تعلق اور اس نظریے کے لئے ان کی قلبی شیفتگی کو ظاہر کرتے ہیں:۔

ہر خوشیٔ موسمِ شبنم چکاں لائے ہو تم
تازگی برگ ہائے ضو فشاں لائے ہو تم
لالہ و گل کا سکوتِ نغمہ خواں لائے ہو تم
طائرانِ باغ کا سوزِ جواں لائے ہو تم
اپنی سانسوں میں چھپا کر گلستاں لائے ہو تم
ساتھیو خوش آمدید! اے دوستو خوش آمدید

دھوپ گیہوں کی، چمکتے چاولوں کی چاندنی
چاند سورج کی یہ فصلیں، یہ زنگارو نقرئی
سرخ اور تازہ پھلوں کی یہ شفق پیراہنی
ڈالیوں کی مانگ شبنم کے ستاروں سے بھری
ہر زمیں سے اپنی جیسے آسماں لائے ہو تم!
ساتھیو خوش آمدید! اے دوستو خوش آمدید

(خوش آمدید)

پرویز کے ذہن و مزاج میں اشتراکیت کے رچاؤ کی حد یہ ہے

کہ بالکل وقتی و ہنگامی مسائل کے ساتھ ساتھ قطعی شخصی معاملات و تجربات کی تان بھی وہ اپنے نظریے ہی پر توڑتے ہیں، خواہ وہ "روشنی کو ووٹ دو" اور "بونس" کا مسئلہ ہو یا اپنی "شیروانی" اور احباب کی کسی جگہ "ضیافت" کا معاملہ، یہاں تک کہ کوئی بہت ہی نازک اور لطیف استعاراتی اور عاشقانہ نظم بھی خاتمہ پر پہنچ کر اس طرح موڑ دی جاتی ہے:-

ہار کر کو نہ چکو، ہے یہ بنانا مشکل
بس سمجھ لو کہ یہی کام ہے کرتے رہنا!
نام تھکنے کا نہ لو جادۂ آرائش پر!
تم کو اس راہ سے ہے یوں ہی گذرتے رہنا
بہ زر و سیم کی بنیاد پہ استادہ نظام
چاہتا ہے ابھی کچھ اور سنورتے رہنا

حالِ گل پر نہ کرو غور، چمن کی سوگند
ہار کو تم نہ گرو، تہذیبِ کہن کی سوگند
(دلچیں)

"پال رابسن کے نام"، "یانگسی کو سلام"، "دالگا کو سلام"، "اسٹالن"، "الچی کو بوسیما کی بیوہ کے نام" جیسی نظمیں بین الاقوامی اشتراکیت کے ساتھ پرویز کا ذہنی رشتہ ثابت کرنے کے لئے بہت کافی ہیں۔ پرویز کی یہ سُرخیِ تخیل صرف پہلے مجموعے "رقصِ حیات" کی ان نظموں تک محدود نہیں جن کا حوالہ اوپر دیا گیا اور جو بیش تر

ان کے جوش جوانی کی یادگاریں ہیں، بلکہ دوسرے مجموعے "تثلیث حیات" میں بھی "میں اور ہم" اور "قیدی کا گیت" جیسی نظمیں ملتی ہیں جو فلسفیانہ بنیادوں پر ایک بالغ ذہن کے واضح اشتراکی رجحان کی نشان دہی کرتی ہیں ؎

میرے دل کی وسیع دنیا میں
درد اپنا بھی ہے پرایا بھی
"میں" کو جب "ہم" بنالیا میں نے
خود کو کھویا بھی خود کو پایا بھی

(میں اور ہم)

جھجے نگرِ فلک پیما کے تلووں میں ستارے بھی
ترے قدموں پہ لوٹے آسمانوں کے نظارے بھی
خلا کی اوٹ سے کرتی رہی فطرت اشارے بھی
دیئے آفاقیت نے ماورائی استعارے بھی
سفر تیرا الہٰی، رہ گزر تیری زمینی تھی
نظارے جس طرح کے ہوں نظر تیری زمینی تھی

(قیدی کا گیت۔ ٹیگور کی روح سے خطاب)

بلاشبہ محولہ بالا دونوں بندوں میں مطلق اجتماعیت اور ارضیت کے افکار ہیں، جو غیر اشتراکی نظریات میں بھی پائے جا سکتے ہیں۔ لیکن اشتراکیت تو ان ہی بنیادی افکار پر قائم ہے اور ان میں کچھ اور عناصر کا اضافہ کر کے، اور پر دیگر کے رجحان کے پس منظر میں ظاہر

ہے کہ ان افکار کی حیثیت عامرانہ اشتراکیت ہی کی ہو جاتی ہے۔ بہرحال دوسرے مجموعے کی ان نظموں میں پہلے کی بہ نسبت متانت، عمق اور وسعت و عمومیت زیادہ ہے، جو پختگی اور بلوغت کی علامت ہے، تغیر کی نہیں۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ پرویز اپنے ذہنی ارتقار کے آخری مرحلے ہیں، جس کی تکمیل نہیں ہو سکی، کمیونسٹ پارٹی کے منشور یا اصطلاحی "اشتمالیت" سے آگے بڑھ کر یا اوپر اٹھ کر، ایک خالص اصولی اور وسیع النظر یا وسیع المشرب "اشتراکیت" کی طرف مائل ہو گئے تھے، جس کو آخری تجزیے میں مطلق مادیت اور اجتماعیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور یہ کہ اب پرویز کو زندگی کی زیادہ وسیع اور عمیق قدروں کا احساس بھی ہونے لگا تھا۔ بہرحال، ان اشعار کے مطالعے اور نظموں کے حوالے سے واضح ہو جاتا ہے کہ پرویز شاہدی اشتراکی ترقی پسندی کے علمبردار شاعروں میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں، گرچہ ان شاعروں کی سرکاری فہرست میں ان کا نام نظر نہیں آتا، شاید اس لئے کہ وہ "انجمن تعریف و توصیف باہمی" کے رکن نہیں تھے، حالانکہ کمیونسٹ پارٹی کے وہ نہ صرف رکن تھے، بلکہ اپنی سرگرمیوں کے سبب سرکاری مہمان خانے میں بھی قیام پذیر ہو چکے تھے۔ لطیفہ یہ ہے کہ "ترقی پسند شعرا" کی صف میں جوش اور فراق جیسے لوگوں کا نام بھی سرکاری طور پر لیا جاتا رہا ہے، جب کہ ان لوگوں کو سرکاری ترقی پسندی سے بس اتنا ہی تعلق ہے جتنا ایک ڈیڈ بھی پونے

کو سارترے کی "دیجینریٹ" سے - یہ تو "غیروں" کے ساتھ مصلحت پسندانہ احتیاط کی بات ہوئی - دوسری طرف اپنوں کے ساتھ سلوک کا عالم یہ ہے کہ تیسرے درجے کے لکھنے والوں کو بھی ادبا و شعرا کی فہرست میں شمار کیا جاتا ہے - لیکن پرویز نے پتہ نہیں کیا کیا کہ نہ تو غیروں کی صف میں آ سکے اور نہ اپنوں کی، نہ مصلحت نہ سلوک، کسی کے بھی مستحق نہ ہو سکے۔ اس واقعے سے پرویز کی یہ خوبی ضرور معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنی فنکارانہ شخصیت کی تعمیر کے لیے بجز اپنی طبعِ موزوں اور انفرادی صلاحیت کے کسی کے بھی مرہونِ منت نہیں ہیں اور یہ کہ انھوں نے اپنے مخصوص تخیّل کے ابلاغ کے لیے جو کچھ ریاض کیا وہ اپنے دل سے مجبور ہو کر کیا، کسی انجمن، حلقہ اور فضا کی شاباشیوں سے متاثر ہو کر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پرویز کے آہنگ میں جو استحکام و استقلال اور قطعیت و شادابیت ہے، وہ دوسرے اشتراکی شعرا میں کم ہے۔

اس گہری اشتراکیت کے باوجود پرویز شاہدی کے یہاں بھی، دوسرے ترقی پسند شعرا کی طرح، ایک شدید رومانیت کا سراغ ملتا ہے۔ اس معاملے میں دوسروں اور پرویز کے درمیان اگر کوئی فرق ہے تو بس یہ کہ جہاں مجاز و فیض کے کلام میں رومان اور انقلاب کے دھارے ایک دوسرے کے ساتھ بالکل گڈمڈ ہو کر چلتے ہیں، پرویز کے کلام میں دونوں کے نغمے بالعموم علاحدہ ہیں، ایک کنارے پر انقلاب کی آتشیں شعلہ نوائیاں ہیں، تو دوسرے کنارے رومان کی شبنم

افشانیاں، دن کڑی دھوپ میں گزرتا ہے تو رات کو سایۂ گیسو کی تلاش
ہوتی ہے۔ تحلیل نفسی کرنے پر تو ان منقسم خانوں کے ڈانڈے بھی مل ہی
جائیں گے لیکن میں حقائق کے مطالعے میں اس درجہ "صوفیت" کو پسند
نہیں کرتا، لہٰذا سیدھی بات یہی ہے کہ پرویز کی شخصیت کے واضح طور پر
دو مستقل پہلو ہیں، ایک انقلابی، دوسرا رومانی، ایک کا تعلق اشتراکی
محنت سے ہے اور دوسرے کا عاشقانہ محبت سے، ایک کی سطح
بالکل اجتماعی ہے اور دوسرے کی سطح یکسر انفرادی ہے، جلوت کا
عالم ایک ہے اور خلوت کا دوسرا۔ شاعر میدانِ عمل میں سرمایہ دار
کی کلائیاں مروڑ کر جب گھر پہنچتا ہے تو اپنے کو محبوبہ کی نازک کلائیوں
کی گرفت میں دے دیتا ہے۔ یہ ایک نارمل اور فطری بات ہے
ہر انسان کی ہستی کام اور آرام، ان دو اشغال سے مرتب ہوتی ہے
بہ شرطیکہ دونوں کے آداب کو ملحوظ رکھا جائے۔ نفس کو اس کا حق
دیا جائے اور آفاق کا فرض بھی ادا کیا جائے، ذات کا لطف
کائنات کے ریاض سے ہم آہنگ ہو۔ لیکن عصر حاضر میں بالعموم جلوت
و خلوت کے آداب کو کم ہی ملحوظ رکھا جاتا ہے، بلکہ انحرافِ نفسی کا عالم
یہ ہے کہ لوگ اپنی خلوت کے اسرار و رموز کی تشہیر کر کے لذت حاصل کرتے
ہیں، اور اس بیہودگی کو حقیقت پسندی اور فطرت نگاری کا نام
دیا جاتا ہے۔ احساسِ جمال اور لطفِ جمال تو، معروف حدود و ضوابط
کے ساتھ، ہر انسان کا پیدائشی حق ہے، لیکن جمال کی سوداگری نفس
کی خرابی کے سوا کچھ بھی نہیں۔ آخر آدمی کے کچھ پرائیوٹ معاملات بھی تو

ہونے چاہئیں، کیا ضرور ہے کہ ہر معاملے کو پبلک بنا دیا جائے؟ جنس اور اس کے تمام مظاہر سراسر پرائیوٹ ہیں، اگر عشق بھی پبلک ہوگا تو پھر دنیائے انسانیت کی کون سی چیز پرائیوٹ رہ جائے گی؟ چنانچہ جنس اور اس کے عشق کو معروف انسانی و تہذیبی ضابطوں کے اندر جکڑا ہوا ہونا چاہئیے۔ بیوی کو مردوں کی مشترک جائداد بنانے کا تصور حیوانیت کے سوا کچھ نہیں۔

اس سلیم و مستقیم نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو پرویز شاہدی کی شاعری کا رومانی پہلو، اس کے انقلابی پہلو سے علیحدہ ہونے کے باوجود، جلوت کی ہوس کے ان مظاہر و مضمرات سے معمور ہے جو عام طور پر "ترقی پسند" یا "جدید" شعرا کے یہاں پائے جاتے ہیں، اور اس طرح ان آداب سے عاری ہے، جو انسانی فطرت اور حقیقی تہذیب کا تقاضا ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ پرویز کے یہاں رومانیت کا وہ پھسپھساپن عام طور پر نہیں ملتا جو دور حاضر کے بہتیرے شعرار کی رومانی شاعری میں پایا جاتا ہے، اس کے برخلاف پرویز کے یہاں رومانیات میں بھی ایک کڑا تیور اور تیکھا انداز نظر آتا ہے، اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ کہ گرچہ پرویز بھی دوسروں کی طرح اپنی خلوت کو خواہ مخواہ جلوت میں آشکار کرکے آداب محبت کی اصولی توہین کرتے ہیں، لیکن ان کے اشعار میں کھلی ہوس انگیزی کے اشارے بہت کم ملتے ہیں۔ اس طرح پرویز کی رومانی شاعری اپنے بعض نامور ہم عصروں کی طرح خستگی اور شکستگی کا شکار نہیں، بلکہ اپنے اندر اور اپنی

جلد وہ میں ایک توانائی رکھتی ہے۔ اس سلسلے میں حسب ذیل نظمیں خاص کر قابل ذکر ہیں: "کھڑکیاں اب بند کر دو"، "انتظار"، "اندھیرے اُجالے"، "بخششیں"، "محرکات"، "تجدید سفر"، "گلچیں"۔

کلامِ پرویز کے فکری اوصاف کا تجزیہ اور ذہن شاعر کی تشریح و توضیح کے بعد سوال پیدا ہوتا ہے کہ خالص فن اور ہیئت کے اعتبار سے پرویز شاہدی کی نظمیں کن خصوصیات کی حامل ہیں؟ یہ سوال ایک تو ترقی پسند تحریک کے پس منظر میں اور پھر آج کے "جدید" میلانات کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ پرویز کی نظم نگاری خالص فنی اعتبار سے دورِ جدید کے لئے ایک حد تک مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ سب سے پہلی اور سب سے بڑی خوبی تو اس نظم نگاری کی یہ ہے کہ اپنے بیشتر ہم عصروں اور ہم مذاقوں کے برعکس پرویز نے نظم آزاد کا تکلف نہیں کیا، یہاں تک کہ نظم معریٰ کو بھی منہ نہیں لگایا، بلکہ اپنے تمام پیچیدہ سے پیچیدہ اور نازک سے نازک جذبات و احساسات اور خیالات و ادراکات کو کامیابی، خوش اسلوبی اور تاثر کے ساتھ "پابند نظم" کی ہیئت ہی میں ظاہر کیا اور اس طرح قادر الکلامی اور سلامت روی دونوں کا ثبوت دیا۔ فیض اور سردار کے برخلاف فن کے معاملے میں، اس اعتبار سے مجاز، جذبی اور پرویز نے زیادہ بالغ نظری اور پختہ کاری کا ثبوت دیا ہے۔ اُردو شاعری میں اقبال کے مثالی کارنامے کے بعد نظم آزاد کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی اور نظم معریٰ کی گنجائش بھی تھوڑی ہی

ہے۔ نظمِ آزاد کا تو اُردو شاعری میں کوئی مستقبل ہی نہیں۔ عبدالحلیم شرر سے سردار جعفری تک تقریباً نصف صدی کے تجربات اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں۔ مغربی بالخصوص انگریزی شاعری میں بھی چار صدیوں تک نظمِ معرّیٰ کی روایت بنا لینے کے بعد یارانِ طریقت نظمِ آزاد کے تصنّعات کی طرف مائل ہوئے اور وہاں بھی آج تک اس کی مقبولیت مشکوک ہے، لہٰذا اُردو شاعری میں پابند سے یکایک آزاد نظم کی طرف چھلانگ لگانا گویا اندھے کنوئیں میں گرنا ہے، جب کہ ہمارے یہاں نظمِ معرّیٰ ہی کا ٹھکانا نہیں، چنانچہ پرویز کا پابند نظم نگاری پر اکتفا کرنا ان کے فن کے لئے ایک امتیازی شان کا باعث ہے۔ (پرویز کی ایک دو معرّیٰ و آزاد نظموں کو ان کے فنی تجربات میں شامل نہیں کیا جا سکتا، اس لئے کہ وہ شو از نوادرے بھی کم ہیں) پرویز کی نظم نگاری کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ جذبات کی فراوانی اور احساسات کی شدّت کے باوجود اس میں ہیئت کی ترکیب و ترتیب بہت نمایاں ہے۔ ارتقائے خیال کی عضویاتی پیوستگی تو یہ یک نظر محسوس ہوتی ہے اور ایک تدریج و تنظیم کے ساتھ موضوع کے نقطۂ عروج پر پہنچنے کی بات تو تجزیے کے بعد بھی واضح ہو جاتی ہے۔ میں یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ پرویز کی بیشتر نظموں میں یہ تعمیری کیفیت شعوری ریاضت سے پیدا ہوتی ہے یا ان کی طبیعت کی روانی ہی اس کا باعث ہے۔ میرا یہ بیان اس حقیقت پر مبنی ہے کہ پرویز کی شخصیت میں تو کسی نظم و ضبط کا سراغ بہ مشکل ہی ملے گا، ہاں ان کے یہاں پرجوش

اندر سیلان کی وہی کیفیت ضرور پائی جاتی ہے جو جوش ملیح آبادی کی نظموں میں ایک سماں باندھ دیتی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ جوش کے یہاں تغزل کا زور ہے اور پرویز کا شعور نظم آفرینی کی طرف مائل ہوتا ہے، چنانچہ جوش تو بالعموم نظم کی ہئیت میں غزل مسلسل کہتے ہیں جب کہ پرویز باضابطہ نظم لکھتے ہیں۔ بہرحال جوش اور پرویز کے درمیان نقطۂ مشترک ان کا زور بیان ہے، جو ان کے اشعار میں آبشار کی تندی پیدا کر دیتا ہے، اور یہ تندی فن کے سنگلاخ میں گویا اپنا راستہ آپ نکالتی ہے۔ یہ تندی پرویز کے لئے نظم تراشی میں بڑی معاون ثابت ہوئی ہے۔ گرچہ ان کے وہاں جوش کا زور اور تنوع نہیں، لیکن جوش سے زیادہ توازن و تناسب ان کے وہاں پایا جاتا ہے اور ان کی نظموں کے حسن تعمیر کا راز بھی معلوم ہوتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ اپنی نمائندہ نظموں میں پرویز نے شُبک روی اور استعارات و اشارات کے بیاد دیکھی جگائے ہیں، اور مخصوص نزاکت و نفاست کا اظہار بھی کیا ہے۔ یہ ساز مستقبل" "شب رانی" "ناگلیں"، "انتظار نامہ بر" "ظلمت"، "مرد جنگ"، "میں اور ہم" پرویز شاہدی کی وہ نظمیں ہیں، جو دور حاضر کی اردو شاعری میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

پرویز شاہدی کی شاعری کے اس جائزے سے واضح ہوتا ہے کہ وہ فی الواقع نظم کے شاعر ہیں، اور ان کے فن کی خصوصیات پر گفتگو ان کی نظموں ہی کی روشنی میں کی جاسکتی ہے، لیکن پرویز نے مجاز کی طرح ایسی غزلیں بھی کہی ہیں، جن کی پختگی اور رعنائی سے محسوس

کیا جاسکتا ہے کہ وہ غزل اور تغزل کے اداشناس بھی ہیں اور اگر انہوں نے اپنی توجہات غزل پر مرکوز کی ہوتیں تو اس صنف سخن میں بھی بہت آگے جاتے، شاید ایسا اسی لئے ہے کہ پرویز عمومی طور پر اُردو شاعری کے مزاج شناس ہیں اور جانتے ہیں کہ اردو ادب میں غزل کا فنی مقام کیا ہے، نہ یہ سمجھتے ہیں کہ اردو میں نظم نگاری کی صلاحیت بہم پہنچانے کے لئے غزل گوئی ایک بنیادی حیثیت رکھتی ہے، زبان و بیان اور نقوشِ کلام پر دسترس غزل کی مشق سخن کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ ایک اچھا نظم نگار بھی جب اپنے لطیف ترین ذاتی احساسات کا اظہار کرنا چاہے گا تو اس کو ایک مختصر اور رسمک سانچے کی ضرورت ہوگی، جیسی کہ غزل ہے۔ انگریزی کے بڑے بڑے نظم نگاروں اور منظوم ڈرامانویسوں نے کثرت اور جودت کے ساتھ "سانیٹ" لکھے ہیں اور ان کے سانیٹوں کا بھی انگریزی شاعری میں ایک مقام ہے۔ بہرحال پرویز کی غزلیں تغزل کی لطافتوں اور نفاستوں کے ساتھ معتدبہ تعداد میں پائی جاتی ہیں اور موصوف کی عمومی شاعرانہ شخصیت کے امتیازی نشانات سے مملو ہیں، جن کی بنا پر پرویز کو منفرد غزل گو تو نہیں کہا جائے گا، لیکن اس میں شک نہیں کہ ان غزلوں میں کچھ ندرت، کچھ طرفگی اور کچھ تازگی ہے ؎

ماہ و خور اگاتے ہیں، کہکشاں بناتا ہے
اے زمیں تجھی کو اب آسماں بناتا ہے

شوق کے تسلسل کو داستاں بنانا ہے
اک جہاں مٹانا ہے، اک جہاں بنانا ہے
گل زدوش تھا، خالی ہو گیا چمن خالی
آج پتے پتے کو باغباں بنانا ہے
آج ان کی آنکھوں سے جھانکتی ہیں نادانیں
دل کی آرزوؤں کو بخت جاں بنانا ہے

نہ آئی نظر مجھ کو صبح کی کرنیں روایاتِ اختر شماری نے مارا

ہے تابناک تیرگئ شام وزر ابھی آیا نہیں ہے وقتِ طلوعِ ہنر ابھی

میری دشمن ہے میری فریاد، معلوم نہ تھا
ہم نوا بھی مرا صیاد ہے، معلوم نہ تھا

(پوری غزل)

نظاروں نے کئے ہیں قفس آباد کچھ ایسے
تصور کو تراشا ہے مری چشمِ تماشا نے
گیا وہ وقت جب اپنے گریباں چاک کرتے تھے
ستارے ٹانکتے جاتے ہیں اب دامن میں دیوانے
ذرا بیدار تو ہو جائے غیرتِ تشنہ کامی کی
خود میخوار کو خود چوم لیں گے بڑھ کے پیمانے

تم خنک جذبہ ہو بیتابیٔ فن کیا جانو؟
کیا گزرتی ہے دمِ فکرِ سخن کیا جانو؟

موقعِ پاس کبھی تیری نظر نے نہ دیا — شرطِ جینے کی لگا دی مجھے مرنے نہ دیا
اس رفاقت پہ فدا میری پریشاں حالی — اپنی زلفوں کو کبھی تو نے سنورنے نہ دیا

پندارِ وفا ضامنِ بے باکیٔ دل ہے — ہم حوصلۂ اہلِ جفا سے نہیں ڈرتے

ہے شعور کی وسعت روحِ نغمۂ شاعر — جہل کے ترنم کو شاعری نہیں کہتے

پھوڑ لیں اپنی آنکھیں دیدہ ور ایسے بھی ہیں
آئینے کو توڑ ڈالیں خود نگر ایسے بھی ہیں

غرورِ حسن تھا دریوزہ گر نگاہوں کا — تمہارے جلووں کی دیکھی تھی بیکسی میں نے

گردن لچک رہی ہے بلندی کے بوجھ سے — کب سجدہ کر رہا ہوں سنگِ در کو میں

پشیمانی ہوس کی اللہ رے نامرادی — لپکی ہر آستاں پہ بھاگی ہر آستاں سے

ہیں سناٹے اندھیرے کے آنسو، ان سے پھوٹیں گی سورج کی کرنیں

خندۂ صبح فریب ابھی ہے، ظلمتِ شب کا ماتم تو دیکھو!

ڈوبنے والو تم دیکھ رہے ہو کشتی کے تختے
دیکھو دیکھو غور سے دیکھو دونہ رہا ہے ساحل کیا!

کھو نہ جائے یہ کشش تفصیل میں!
فن کہ خوش ایمائیوں کا نام ہے!

ان اشعار کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ پرویز شاہدی تغزل کے عناصر پر بھی حاوی ہیں۔ ان کی بیشتر غزلوں میں تسلسل کی سماں بندی بھی پائی جاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پوری غزل ایک ہی کیفیت میں ڈوبی ہوئی ہے، کوئی ایک جذبہ یا احساس ہے جو پہلو بدل بدل کر مختلف اشعار میں ڈھل گیا ہے، اس کے علاوہ طبیعت کا مخصوص بہاؤ بھی ایک خاص فضا کی تخلیق کرتا ہے۔ اس اعتبار سے پرویز اور جگر میں قدرے مماثلت ہے۔

کلامِ پرویز کے اس تجزیے سے ثابت ہوتا ہے کہ ترقی پسند شعرا کی صف میں ایک نمایاں اور ممتاز جگہ پرویز شاہدی کی بھی ہونی چاہیے۔ میرا خیال ہے کہ نظریہ کی قطعیت اور فن کی رعنائی کو مرکب کر کے دیکھا جائے تو پرویز شاہدی کسی بڑے سے بڑے ترقی پسند شاعر سے بھی کمتر نظر نہیں آئیں گے، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ ان کے

قلب اشعار میں ایک باغی کی جو آگ دہکتی محسوس ہوتی ہے، اس کے پیشِ نظر ترقی پسندانہ اصطلاح میں شاعرِ انقلاب ان کو ہی کہا جانا چاہیے (جوش کے بے ترقی پسندانہ اصطلاح میں "شاعرِ شباب" ہونے کا فخر کافی ہے) بحیثیت مجموعی، پرویز شاہدی کو اردو کا قاضی نذر الاسلام کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔
بہرحال "ترقی پسند شعرا" کی پہلی صف یوں مرتب ہونی چاہیے: مجاز، فیض، پرویز شاہدی، جذبی، مخدوم، وجد، ندیم، سردار

آخر میں دیانتداری کا تقاضا ہے کہ میں پرویز شاہدی کے ذہنی ارتقا کے ناتمام مرحلۂ آخریں سے قارئین کو آگاہ کر دوں۔ بلاشبہ پرویز کی شخصیت کے جو تین ابعاد ہمارے سامنے مکمل ہو کر آتے ہیں، وہ سب ان کو ایک "ترقی پسند" اشتراکی شاعر ثابت کرتے ہیں، لیکن موت سے چند روز قبل کہی ہوئی اس "نظم" کو میں ان کا "بیان قبل از موت" (ڈیتھ اسٹیٹ منٹ) سمجھنے پر مجبور ہوں۔

"ترقی"

مرتا دل
ہاتھ نہ پاؤں
منہ ہی منہ
پیٹ ہی پیٹ

اور کیا چاہیے جینے کے لیے
ہم نے بھی کتنی ترقی کی ہے

"بیان قبل از موت" ہی کی طرح اس نظم کے اشارات

ذہنِ پرویز کے آئندہ رخ کو سمجھنے کے لئے کچھ نشانات فراہم کرتے ہیں، گرچہ اس بیان میں فطری طور پر وہی لرزش اور ابہامیت پائی جاتی ہے جو اس قسم کے بیان کا خاصہ ہے۔ لیکن ان نشانات پر چل کر حقیقت کا سراغ لگانے کی کوشش کی جائے تو ایک طرف تو شاعر کا اپنا اعتراف ذیل کی سطور میں ملتا ہے:

"جی ہاں، آج کل میرے نظریۂ شاعری اور اندازِ فکر و احساس میں کچھ تغیر ضرور آیا ہے۔ بعض احباب اس تبدیلی کو حوصلہ افزا بتاتے ہیں اور بعض حوصلہ شکن میں کس کی طرفداری میں کیا کہوں۔ مجھے اتنا محسوس ہو رہا ہے کہ ذہن میں ہوا آ رہی ہے، کھڑکیاں کھلی ہیں یا نہیں یہ بتانا مشکل ہے۔ مگر مصیبت دوسری یہ پیدا ہو گئی ہے کہ مواد کی فراوانی میری قوتِ اظہار کو مرعوب کئے دے رہی ہے۔ سمیٹنا دشوار ہو رہا ہے۔ فنِ شاعری بڑا بے رحم فن ہے۔ ملتفت بھی ہوتا ہے تو اپنی شرطیں منوا کر۔ دل شاعر کا غیر منظم اضطراب اس کو تسلیم نہیں کرتا اور اضطراب میں تنظیم پیدا کرنا خلوصِ فکر اور شدتِ احساس کے ہفت خواں طے کئے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ جب کہنے کی باتیں بہت ہوں تو کچھ کہا نہیں جاتا۔ بہرحال میں نے ہکلا ہکلا کر ہی کیوں نہ ہو، پھر کچھ باتیں کہی ہیں۔ آپ نے دو ایک سن لی ہیں۔ باقی بھی گوشش گزار ہو جائیں گی۔ یہ ضرور ہے کہ یہ باتیں میری

"اپنی" ہیں، مانگے کی نہیں، شاید اسی وجہ سے آپ کو پسند آئیں۔" (خط بہ نام مظہر امام، مورخہ ۲۹ اکتوبر ۱۹۶۰ء)

دوسری طرف یہی وہ کیفیت ہے جو موصوف کے آخری دور کی ان غزلوں میں پائی جاتی ہے ۔

کبھی سی نرمی کیسی سختی، لہجے کی کیا بات کریں
فکر ہی اب کم کردہ صدا ہے تم بھی چپ ہم بھی چپ

...... پوری غزل

دلوں میں شعلے سسک رہے ہیں، جمی ہوئی برف ہے لبوں پر
سوال بھی بجھ کے رہ گئے ہیں، جواب بھی بجھ کے رہ گئے ہیں!

...... پوری غزل

رہی یہ بات کہ بر بستر مرگ ابوطالب کے ہلتے ہوئے لب کیا کہنا چاہتے ہیں، تو کان لگا کر سننے پر بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ خاتمہ کس کلمے پر ہوا، وہ جو زندگی بھر زبان پر جاری رہا، یا اس کے بالکل برخلاف!

شمسؔ مظفرپوری کا فن

شمسؔ مظفرپوری کا فن اُردو ادب میں معروف ہے لیکن مسلّم نہیں، اس سے اُردو تنقید پر حرف آتا ہے۔ اس لئے کہ بعض ناقدوں کے قلم سے بہتیرے ایسے نام جہاں تہاں ٹپکتے رہتے ہیں، جنہوں نے ہمارے ادب کو کوئی قابلِ لحاظ چیز ایسی نہیں دی جس کی کوئی حقیقی اہمیت ہو۔ ترقی پسندوں کی دوسری نسل میں تیسرے درجے کے کچھ لکھنے والے ایسے ہیں جنہوں نے تعریف و توصیف باہمی کے تحت اپنا ذکر بعض ادبی جائزوں میں کرالیا ہے۔ شاید اس طرح اس مکتبِ فکر کے بزرگ ناقدوں کو اپنی نسل کے جاری رہنے کا ثبوت دینا بھی مقصود ہو، خواہ وراثت نااہل ہی کیوں نہ ہو، اور خاندان کا نام روشن کرنے کی بجائے اس کو تاریک کرنے کا باعث بن جائے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی یہ گروہ بند وراثت پسندی ہلاکت خیز ہے۔

شمسؔ مظفرپوری کے متعلق ایک غلط فہمی بھی پائی جاتی ہے۔

وہ یوں کہ موصوف رسالہ "بیسویں صدی" (دورِ اوّل) کے صفحات میں اُبھرے اور ان کی بعض کتابیں شمع' بک ڈپو نے شائع کیں۔ ان دو حادثوں نے ادبی حلقے کو ان کی جانب سے بدگمان کر دیا۔ سمجھ لیا گیا کہ وہ جنس نگار ہیں اور سستے اور سنسنی خیز رومانوں کے ذریعہ نوجوانوں کے اخلاق بگاڑتے ہیں، لہٰذا انہیں ادب کا تمغہ نہیں عنایت کرنا چاہئے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ بدگمانی فطری تھی۔ لیکن بہرحال اس سے ناقدوں کی غفلت اور سہل انگاری کا بھی پتہ ملتا ہے۔ پرکھنے والا صرف ہیرے کی کان میں ہاتھ نہیں ڈالتا، کوڑے کے اندر سے موتی رول لینا بھی اس کا فرض ہے۔

بہرحال بے جا یا بجا تعصبات کی یہی وہ رکاوٹیں ہیں جو شاد منظفر پوری کی راہ میں حائل ہوگئیں اور ان کے فن کی صحیح قدر و قیمت تسلیم نہیں کی جا سکی۔ ورنہ صرف یہی نہیں کہ اُردو کے معدودے چند ناولوں میں انہوں نے اضافہ کیا ہے، بلکہ افسانوں کے طومار میں بھی اپنا امتیاز برقرار رکھا ہے۔ ان کی سب سے بڑی خصوصیت فن کاری ہے۔ ایسی فن کاری جس میں انفرادیت، تازگی اور شگفتگی ہے۔ یہ چیز بجائے خود ایک اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ اندازِ نظر کی وہ سلامتی ہے جو زندگی کی تہ بہ تہ آلودگیوں کے درمیان بڑی نزاکت سے پاکیزگی کے دھارے نکال لیتی ہے فن اور فکر کی یہی بلاغت اور بصیرت ہے، جو نگاہِ تنقید کو

مہمیز کرتی ہے۔

افسانہ نگاری

پلاٹ رشس کے افسانوں میں پلاٹ کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کی تعمیر وہ ایک معمار کی طرح کرتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور ان کے ارتقا کا خاص اہتمام کرتے ہیں۔ وہ ایک ایسا مکمل دائرہ بنادیتے ہیں جس کی لکیروں کا چھوٹے سے چھوٹا حصّہ بھی اِدھر اُدھر نہیں نکلتا، نہ ٹیڑھا میڑھا ہوتا ہے، ایک تراشا ہوا بالکل سڈول، ہیولا اُبھرتا ہے۔ ماجرا کی تمام جزئیات اس درجہ باہم پیوستہ ہوتی اور سامنے آتی ہیں، جیسے ان کے لپیٹ کی طرح یکے بعد دیگرے نکلتی چلی جا رہی ہوں، یا یہ واقعات کا تسلسل کچھ ایسا ہوتا ہے جیسے ایک واقعہ دوسرے کے اندر سے نکل رہا ہو۔ لیکن ارتقا کے ماجرا میں اس ربط اور روانی کے باوجود یکسانی کی اُکتاہٹ نہیں پیدا ہوتی۔ افسانہ نگار قاری کو پیہم نئے، غیر متوقع حوادث سے اتنی چابک دستی کے ساتھ دوچار کرتا رہتا ہے کہ نہ صرف دلچسپی قائم رہتی ہے، بلکہ تجسس پیدا ہوتا ہے، یہاں تک کہ بعض اوقات یہ تجسس شدید ہو کر سنسنی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کی دو دھاری تلوار پر سے افسانہ نگار کا اتنی کامیابی سے سلامت گزر جانا معمولی بات نہیں، اس لئے کہ پلاٹ کے مرتب ہونے کے ساتھ ساتھ سپاٹ ہو جانے کا خطرہ

برابر لگا رہتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ دوسرے اور تیسرے درجے کے افسانہ نگار قصے کو دلچسپ بنانے کے لئے عموماً پلاٹ کو منتشر کر کے حیرتوں کا پہاڑ توڑنے لگتے ہیں، چنانچہ پلاٹ ڈھیلا ہو جاتا ہے اور مختصر افسانہ غیر ضروری طور پر طویل ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف ش مظفرپوری کے پلاٹ، فن پر پوری قدرت حاصل ہونے کے سبب، گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور واقعات کی رنگارنگی کے باوجود ارتقا میں جھول نہیں آپاتا۔ چنانچہ ان کے افسانے واقعی مختصر ہوتے ہیں اور تکنیک کے کلاسکی قالب میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس فنی خصوصیت میں ش بیدی کے ہم پلہ ہیں، وہی تراش وانضباط اور ترتیب وارتکاز، افسانے کا جسم کسی حسین کی طرح متناسب اور پیراستہ۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہوں یہ افسانے:

"ایک یادداشت" "جیت" "نارا ستہ" "نیا سفر" - "ایک ندی کے دو کنارے"۔ "سفید بال"

مکالمہ اور کردار

پلاٹ میں اس انہماک کا نتیجہ ہے کہ ش مکالمے اور کردار نگاری پر زور نہیں دیتے، پوری توجہ قصے کے بیان پر صرف کرتے ہیں۔ کہانی بننے کے لیے وہ کرداروں کی گفتگو اور ان کی نقل و حرکت کو قطعی غیر اہم بلکہ شاید مزاحم سمجھتے ہیں۔ اس معاملے میں وہ واقعیت نگاری کے مخالف نظر آتے ہیں۔ مختلف طبقوں کے نمائندہ، مختلف ذہنی و علمی سطح کے افراد کی گفتار اور لہجے کی نقل اُتارنا وہ مناسب نہیں سمجھتے۔

ان کے افسانوں میں کرداروں کی انفرادیت کو اُبھارنے کے بجائے قصے کی خصوصیت کو متشکل کیا جاتا ہے۔ وہ تصویر کے جزوی خط وخال کو چمکانے کی بجائے اس کے کلّی پیکر کو سنوارتے ہیں۔ اول تو ان کے افسانوں میں کوئی ایک کردار اس غالب حد تک نمایاں ہوتا ہی نہیں۔ کہ کہانی کے چوکھٹے سے باہر نکل کر اپنے طور پر زندہ رہ سکے اور جو کردار اس چوکھٹے کے اندر بھی نمایاں ہوتا ہے، اس کی ہستی مستقل نہیں ہوتی، وہ اپنے انفرادی وصف اور عمل کو افسانے کی مجموعی ترتیب میں مدغم کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ قصے سے جدا کر کے اس کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا: "موضوع ہے دراصل اور بیرونی ڈرامائی نہیں"۔ اسی لئے تشّش کے افسانوں نے اردو ادب کو کوئی یادگار شخصیت نہیں دی، گرچہ یادگار قصے بہت دیے ہیں۔ یہاں بھی انہوں نے بیدی کی طرح خالص افسانویت کا اظہار کیا ہے، کیونکہ مکالمہ اور کردار نگاری دراصل ڈرامے کے خصائص ہیں۔ افسانے کا تکمیلی تصور اجزا کی ترتیب سے متعین ہوتا ہے۔

ہیئتی ترکیب میں تشّش کے افسانوں کا عروج بہت ہی تحیر خیز ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چلتے چلتے گاڑی میں یکایک بریک لگ گیا ہو اور نظر اٹھا کر دیکھتے ہیں تو اپنے کو ایک نیا موڑ سامنے ہے جس کی پیمائش کے لئے قاری کے تخیل کو تنہا چھوڑ دیا گیا ہے۔ گرچہ بظاہر یہ ایک اچنبھا معلوم ہوتا

ہے، جس کے لئے قاری کو پہلے سے تیار نہیں کیا گیا ہو، گویا قاری ایک ایسے حادثے پر پہنچ رہا ہو جو گزشتہ واقعات کے سلسلے کا منطقی نتیجہ نہیں، لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے۔ یہ نقطۂ عروج پلاٹ کے تدریجی ارتقا کا بالکل فطری انجام ہوتا ہے اور سلسلۂ واقعات سے بہت گہرا ربط رکھتا ہے۔ معاملہ صرف اتنا ہے کہ افسانہ نگار واقعات کی سطح کے بجائے ان واردات پر نظر رکھتا ہے، جو خارجی حوادث کے ردِ عمل سے کرداروں کے ذہن پر مسلسل گزرتے رہتے ہیں اور وہ بڑی چابک دستی سے کرداروں کی ذہنی ترقی کا مطالعہ کر کے اس کو آہستہ آہستہ ایک ترچھے انداز سے پیش کرتا رہتا ہے، یہاں تک کہ آخر میں وہ اس ترقی کے قدرتی انجام کو بڑے اختصار، سادگی اور آہستگی سے اس طرح سامنے لے آتا ہے گویا اس کے بیان کرنے کی ضرورت ہی نہ ہو۔ چنانچہ پڑھنے والا اگر توجہ سے حالات پر غور نہیں کرتا رہا ہے تو چونک پڑتا ہے، لیکن دوسرے ہی لمحے اگر وہ ٹھہر کر ایک بار گزرے ہوئے حالات کا جائزہ لے لے تو انجام کی منطق سمجھ میں آجاتی ہے اور پھر تمام واقعات کی کڑیاں ایک دوسرے سے مربوط نظر آنے لگتی ہیں۔ عروج کی یہ ایمائیت اور خیال انگیزی بھی فنی طور پر کہانی کے لطف کو بہت بڑھا دیتی ہے اور کہانی میں بڑی تہ داری اور معنی خیزی پیدا ہو جاتی ہے۔

کہانی محض وقت گزاری کی چیز نہیں رہ جاتی، مسرت اور بصیرت کا ایک وسیلہ بن جاتی ہے۔ اس لئے اس کے پڑھنے میں ذہن کو سوچنے

کی بجائے جاگتے رہنا پڑتا ہے۔ یہاں پہنچ کر افسانہ تفریح کے ساتھ ساتھ
تربیت بھی بن جاتا ہے۔ عروج کی اس کرشمہ کاری میں شش تنہا ہیں۔
میرے ذہن میں ایسا کوئی اردو افسانہ نگار نہیں جس کے ساتھ اس
میں ان کا تقابل کیا جاسکے۔ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو۔
اسلوب "تیسرا تجربہ" "لڑکی جوان ہوگئی" - "ایک تتلی ایک خودکشی"
"ایک عورت ہزار دولہا" شش مظفر پوری کی ایک
اہم خصوصیت ان کا اسلوب ہے، جو تازہ ہونے کے ساتھ ساتھ
تراشیدہ بھی ہے۔ انہوں نے سوچ سمجھ اور تراش خراش کر ایک
ایک ایسا طرز نکالا ہے جس میں نہ مقالے کی ثقاہت ہے اور نہ
بول چال کی سوقیت۔ اس میں سادگی اور معنی خیزی کو بڑے دلکش
انداز میں ہم آمیز کیا گیا ہے۔ اس میں وضاحت اور رعنائی دونوں
ہے۔ شیرینی بھی اور تہ داری بھی۔ چھوٹے چھوٹے رواں اور
ستھرے جملے لفظاً سبک ہونے کے باوجود معانی سے بوجھل
ہیں۔ حرف و صوت میں نہایت سبک روی، مفہوم و مطلب
میں انتہائی گراں مائیگی۔ رنگ سفید لیکن براق۔ آہنگ مدھم، لیکن
مترنم۔ اس کو سلیس معنی آفرینی یا معنی آفریں سلاست کہنا چاہیے۔
گرچہ تحریر میں زبردست ہرجوش اور بے حد روانی ہے،
لیکن محسوس ہوتا ہے کہ یہ کیفیت بے ارادہ و بے محنت نہیں
پیدا ہوئی ہوگی، اس میں کاوش اور پرداخت کو بھی کم دخل
نہیں، کیونکہ لفظوں، ترکیبوں اور فقروں میں جو نکھار اور سجل پن

ہے وہ نو ور رد نہیں ہو سکتا۔ پھر محاوروں، کہاوتوں اور شعروں کو جس موزونیت کے ساتھ عبارت میں جذب کر لیا گیا ہے وہ بھی ایک سلیقے اور ہنرمندی کی غماز ہے۔ بشن نے زبان کے معاملے میں ایک صناع کے مانند فن کاری کا اظہار کیا ہے، زبان و بیان کے تمام پہلوؤں، لب و لہجے کی متنوع اداؤں اور صوت و آہنگ کی بے شمار آوازوں کو گھلا ملا کر انہوں نے ایک انوکھا اسلوب گڑھا ہے، جو ہموار ہونے کے باوجود دل آویز ہے۔ یہ شیوہ بیانی انشائیہ نگاری کے مماثل ہے۔ اور یہ واقعہ ہے کہ بشن کی افسانہ نگاری میں انشاپردازی کو بہت دخل ہے۔

یہ انشاپردازی صرف جملوں کی دروبست ہی میں نہیں پیراگرافوں کی تنظیم میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ فنکار اپنے بیان کے متعدد ٹکروں کی مختلف قاشیں بنانا چاہتا ہے۔ اسلوب پر اس حد تک زور دینے کی وجہ سے بعض وقت شاعری کا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے تا اس درجہ آرائش سے میناکاری کا اندیشہ ہونے لگتا ہے، لیکن یہ اندیشہ غلط ہو جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ استعارے، تشبیہ، تلمیحات تمثیل وغیرہ ساز و برگ شاعری یہاں نثر کی حدود سے آگے نہیں۔ یقین آ جاتا ہے کہ بشن کی نثر بس ایک اچھی طرح لکھی ہوئی نثر ہے اور ایک باشعور فن کار کی تخلیق ہے جو الفاظ کی اہمیت و معنویت سے پوری طرح واقف ہے، اور اپنا خاص تاثر پیدا کرنے کے لئے اس گر سے ہنرمندی

کے ساتھ کام لیتا ہے۔ چنانچہ اسی قسم کے اسلوب ہی کی بدولت بیانِ قصہ کی کیفیت یہ ہو جاتی ہے کہ افسانہ از افسانہ می خیزد۔ ایک طلسم داستان کا اور دوسرا سحر داستان گوئی کا۔ یہ دونوں جادو مل کر قاری کو کچھ اس طرح متاثر کرتے ہیں کہ بعض وقت وہ شعر کی دنیا میں پرواز کرنے لگتا ہے۔ یہ شعریت کچھ فنکار کے رومانی مزاج کا نتیجہ بھی ہے، جو گرچہ قصہ گوئی کے لئے ضروری نہیں، لیکن اس سے قصے کا طلسم باندھنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔ یہ کیفیت اس وقت بھی پیدا ہو جاتی ہے جب فنکار عروج پر پہنچ کر اپنے تخلیق کردہ کرداروں کے احساسات، گرد و پیش اور نقل و حرکت سے جذباتی طور پر ہم آہنگ ہو جاتا ہے، خاص کر اس وقت جب اس کی یہ ہمدردی کسی اخلاقی مقصد کے تحت ہوتی ہے، جس کے اظہار میں اس کا شعور اور آہنگ دونوں آخری اونچائی پر پہنچ جاتے ہیں، جہاں لرزش کا پیدا ہو جانا بالکل فطری اور حصول مقصد کے لئے کارگر بھی ہے۔ فطری نیز مقصدی تاثر آفرینی کا یہ ہنر سرشار کے اسلوب میں نمایاں ہے۔

احساس کی شدت کے سبب سرشار کا بیان کبھی تلخ اور تند بھی ہو جاتا ہے۔ ایک طنزیہ انداز، کبھی مزاح اور کبھی ظرافت کے وسیلوں سے، کچھ ایسا تیکھا پن اختیار کرتا ہے کہ خلش اور گدگدی کی ملی جلی کیفیت رونما ہو جاتی ہے، یعنی شیرینی و تلخی کا وہ متوازن امتزاج جس کو محاورۂ عام میں چاشنی کہتے ہیں۔ اس سے اسلوب میں ملائمت

کے ساتھ شدت کا وہ ضروری وصف پیدا ہو جاتا ہے جو ایک ایسے فنکار کے لئے لازمی ہے جو لوگوں کے احساس کو بیدار کرنا چاہتا ہو۔ اس مقصد کے لئے ششی کا اسلوب ایک چمکتا ہوا، تیز اور نوک دار نشتر ہے۔

مثالی نمونہ:

"انسان دن بھر کے شور و ہنگامہ میں گھرا رہنے کے بعد تھک کر چور ہو جاتا ہے اور پھر اپنی کھوئی ہوئی توانائی اور چستی کو حاصل کرنے کے لئے رات کی پرسکون تنہائی اور گہری خاموشی میں ڈوب جاتا ہے۔ یہ تنہائی فکر و عمل سے دور جسم اور جذبات کا حصہ ہوتی ہے۔ ایسے میں جسم اور جذبات کو کوئی ہمنوا اور محرم راز نہیں ملتا تو اس کی خلوت کانٹوں کی سیج بن جاتی ہے۔ اس کا بستر اس کی نازک تمناؤں کا تابوت بن جاتا ہے اور اس کے احساسات کٹی ہوئی پتنگ کی طرح خلاؤں میں ڈانواڈول ہوتے رہتے ہیں۔ اس پتنگ کا نہ کوئی سہارا ہوتا ہے اور نہ اس کی کوئی منزل ہوتی ہے۔" (جینا)

"اس صورت حال نے بانو کو جذباتی بنا دیا۔ رقت اتنی پیدا ہو گئی طبیعت میں کہ ذرا سی بات پر آنکھوں میں آنسو آ جاتے اور جھنجلاہٹ ایسی کہ ایک پل میں مشتعل ہو جاتی۔ زمانہ بہت چالاک اور بے رحم تھا۔ اس لئے وہ اپنے آپ ہی سے انتقام لینے پر مجبور تھی۔ کتنا تلوّن تھا اس کی زندگی میں! کتنا اضطرار

تھا اس کی کیفیت میں! وہ کیا چاہتی تھی اور کیا نہ چاہتی تھی؟ کیا اچھا تھا اور کیا برا تھا؟ اس کا کوئی واضح احساس کے اندر موجود نہ تھا۔ اس لئے اس نے اپنے آپ کو حالات کے دھارے پر چھوڑ دیا۔ اور حالات نے سب سے بڑی سزا اسے یہ دی کہ اس کی ضرورت تو سب کو تھی، لیکن اس کے بغیر کسی کی زندگی تشنہ نہیں تھی۔ اس کی عزت کسی کے دل میں نہیں تھی۔ یہ ارزانی اس کے لئے بہت دلخراش ثابت ہوئی۔ پھر اس نے بار بار ہارنے والے جواری کی طرح ساری پونجی جھنجلا کر ایک ہی داؤ پر لگا دی۔ اس کے چلن میں بہت ہی عامیانہ پن پیدا ہو گیا۔ پہلے وہ شراب کو پیا کرتی تھی۔ لیکن اب شراب اسے پینے لگی۔ اس کی بے جگری اور شکست خوردگی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ ایک بار آوارہ گردی اور دوسری بار غنڈہ گردی کے جرم میں گرفتار ہوئی، پھر بھی وہ مایوس نہیں ہوئی کیونکہ وہ جانتی تھی کہ زمانے کو اس وقت تک اس کی ضرورت ہے، جب تک اس کی جوانی کی ایک بھی لہر زندہ ہو۔ ابھی تو بات صرف اتنی سی تھی کہ جوانی تھک سی گئی تھی اور حسن مضمحل ہو چلا تھا۔"

("ایک عورت ہزار پہلو")

اسی سے ایک پیراگراف قبل، "یہ اس کی زندگی کا وہ کمرا دور تھا۔ جب اس پر عیش و عشرت اور حسن و عشق کے تمام دروازے کھل گئے، دنیا بہشت بن گئی۔ دولت نے اس کے ہر نقش اور اس کی ہر دلربائی کا نیلام کیا اور اس نے دل

کھول کر اپنے آپ کو اُٹھایا۔ شاید یہ ردِ عمل تھا ضبط اور انتظار کی اس شدت کا جس نے سالہا سال تک اس کے جذبات پر جبر کیا تھا۔ لیکن تھوڑے ہی دنوں کے بعد اس کی گرم بازاری کم ہونے لگی۔ مہک اب پرزیادہ دقت لگنے لگا۔ وہ سونگھا ہوا پھول اداس سی ہار گئی۔ لیکن اس کی ہمت بلند تھی۔ وہ اتنی جلدی تھک کر حوصلہ کھونا نہیں چاہتی تھی۔ اس نے زندگی کی رعنائیوں کو دیکھ پایا تھا۔ وہ نہ اپنی سطح سے نیچے جا سکتی تھی اور نہ پلٹ کر پیچھے ہٹ سکتی تھی احساس کہتا تھا کہ دھوبی کا کتا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا، لیکن خوبی یہی تھی کہ "ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں"۔ ("ایک عورت ہزار پہلو")

...... افسروں کے گھر میں تو گھی کے چراغ جلتے ہیں۔ بیشک یہ اسرار گودام والوں کے گھر میں خون کے چراغ جلتے ہیں۔ ان لوگوں نے پورے علاقہ میں زیرِ دوز نلکیوں کا جال بچھا رکھا ہے۔ یہ نلکیاں ہر شخص کی نس رگ میں پیوست ہیں۔ گودام کے گھر کے حوض میں قطرہ قطرہ خون ٹپکتا رہتا ہے۔ جیسے کولھو میں سرسوں کا تیل کشید کیا جا رہا ہو" ("یہ بھی ایک افسانہ ہے")

بیساکھ اور جیٹھ کے مہینے گزر گئے لیکن زمین پیاسی رہی، پھر اساڑھ کا پورا مہینہ گزر گیا۔ دھرتی پھر بھی پیاسی رہی، کھیت پیاسے رہے اور کسانوں کی آنکھیں پیاسی رہیں، جن کھیتوں کی مٹی سخت تھی اور جنھیں پچھلی فصل کاٹنے کے بعد جوتا نہیں گیا تھا، ان کی سطح پر اس طرح جا بجا دراڑیں پڑ گئی تھیں، جیسے دھرتی آہیں بھری ہو" ("آخری سال")

فکری خصوصیات شش مظفر پوری کا مشاہدہ اور مطالعہ بہت تیز، گہرا اور وسیع ہے۔ یہ خصوصیت انہیں اپنی زندگی کے متنوع تجربات سے حاصل ہوئی ہے۔ اتفاقات نے شش کو مغربی فنکاروں کی طرح متعدد مقامات اور مواقع پر بے شمار حادثات سے دوچار کیا، چنانچہ انہیں زندگی اور اس کے ہزار ہا پوشیدہ اور ان پہلوؤں کی لاتعداد تہوں اور الجھنوں کو براہ راست، اصلی اور فطری شکل میں عمل پذیر ہوتے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ خام زندگی سے اس قربت نے شش کے احساس کو بہت شدید کر دیا ہے، پھر ان کا قوی ادراک ہے، اور ان سب کے ساتھ تخیل کی رسائی۔ باطنی حواس کے اس مجموعے نے ایک قسم کا تفکر بھی پیدا کر دیا ہے۔ شش کم از کم حالات کی سطح کے نیچے اتر کر محرکات کا سراغ ضرور لگا لیتے ہیں۔ ان فکری دریافتوں کو مؤثر طریقے پر پیش کرنے کے لئے وہ زبردست حسی تجزیے سے کام لیتے ہیں۔

ہر حال میں ہر قسم کے آدمیوں کو مسلسل دیکھنے اور برتتے رہنے کے سبب شش کے اندر ایک نفسیاتی آگہی پیدا ہو گئی ہے۔ اسی سبب سے ان کے یہاں کمزوریوں کی توجیہ کے لئے ہمدردی کا عنصر غالب ہے۔ یہ پہلو خاص کر دو جنسوں کے باہمی معاملات میں نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے شش حیات کے اس شعبے سے بہت متاثر ہیں۔ شاید وہ انسانوں کے سماجی ارتباط کی بنیاد ان کی جسمانی قربت کو سمجھتے ہیں۔ بہر حال، شش جنسی نگاری کی طرف مائل نہیں۔ ان کے بیشتر

مطالعہ عورت اور مرد کے خاندانی تعلقات ، ان کی پیچیدگیوں اور دلچسپیوں کو پیش کرتے ہیں ۔ دونوں صنفوں کے درمیان تعلق کے سلسلے میں ان کا نصب العین شوہر اور بیوی کا مہذب رشتہ ہے نہ کہ گرل فرینڈ اور بوائے فرینڈ کا وحشیانہ عشق ۔ یہاں تک کہ کبھی وہ آزاد محبت کی داستانوں کا ذکر کرتے ہیں ، تو آلودہ ہونے والوں کی اندرونی محرومی اور حسرت و ذلت کے احساسات کو قطعی طور پر واضح کر دیتے ہیں ۔ یہی سبب ہے کہ وہ کبھی جنسی افعال کا نقشہ نہیں کھینچتے اور ان کی کہانیوں میں ہوس انگیزی کے چٹخارے نہیں ہوتے ۔ کلی تاثر ایک شائستہ محبت ، ایک صحت مند عشق کا ہوتا ہے ۔ وہ اس معاملے میں شہوت اور عصمت اور ان کی نسل کے افسانہ نگاروں کی 'واقعیت' اور 'فطرت' سے پاک ہیں ۔ عورت کے ہزار پہلو اور مرد کے ہزار شیوے سے ذہنیت کا مصرف انہوں نے یہ لیا ہے کہ وہ آدم اور حوا کے وارثوں کو ازدواج کے رشتے میں باندھ کر ایک خاندان کے کینوس پر رکھ دیتے ہیں اور پھر (عموماً) چند بچوں سے ان کے پاؤں کو جکڑ دیتے ہیں ۔ تب وہ مطالعہ کرتے ہیں کہ اشرف المخلوقات زندگی کی ذمہ داریوں اور پابندیوں کے درمیان کس طرح اپنے وجود کی تکمیل کے لئے ہاتھ پاؤں مارتا ہے ۔ زندگی کی نعمت ایک امانت ہے ، اس کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے بصیرت اور سلیقے کی ضرورت ہے ۔ لیکن انسان بصیرت اور سلیقہ لے کر ماں کے پیٹ سے پیدا نہیں ہوتا ، گرچہ انکا

جوہر اس کی فطرت میں پنہاں ہوتا ہے۔ چنانچہ پوری عمر وہ اس جوہر کی باروری کے لئے سرگرداں رہتا ہے، آزماتا ہے اور چوکنے سے اسی طرح سیکھتا چلا جاتا ہے۔ ہمارا افسانہ نگار انسان، ایک سماجی مخلوق، کو سماج کے بنیادی ادارے خاندان کے مختصر دائرے میں رکھ کر سمجھنا اور سمجھانا چاہتا ہے۔ یہاں انسان کی فطرت کے تمام پیچ و خم برہنہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں۔ سماج کے دو بنیادی رکن، مرد اور عورت کے درمیان تعلقات اور معاملات کی درستگی کا اسلوب جاننے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے تمام نشیب و فراز کو سمجھ لیا جائے۔ اس مقصد کے لئے ضروری ہے، کہ محرکات جنسی یا معاشی جس نوعیت کے بھی ہوں، معاملات کا انسانی، تہذیبی اور اخلاقی پہلو سامنے آئے۔ معلوم ہو کہ دو انسان، نہ کہ دو حیوان، انتہائی قریب آکر کس طرح ایک دوسرے کو برتتے ہیں۔ چنانچہ انسانی عمل اور ردِ عمل کی بھی وہ دلچسپ اور بصیرت افروز داستان ہے۔ جوش نے اپنی کہانیوں میں پیش کی ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے بڑی ژرف بینی کا ثبوت دیا ہے، ان جانے جذبوں کی ترجمانی کی ہے، ان دیکھے احساسات کی تعبیر کی ہے، اچانک کیفیتوں کی آئینہ داری کی ہے۔۔ اس سلسلے میں مذکورہ ذیل افسانوں کا مطالعہ کیا جانا چاہئے۔

'ہمدردِ جنگ' "نہ جینے دو گے، نہ مرنے دو گے" "ڈنک"

انسانوں کے ساتھ نہایت ہمدردی نے نثر کی حساس طبیعت۔

کو موجودہ سیاسی و سماجی حالات سے نہایت بدگمان کر دیا ہے۔ متوسط طبقے کی جس خاندانی زندگی سے انہیں الفت ہے اس کی برہمی اور بے چارگی نے ان کے احساسات کو تلخ اور تند کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ شش دیہات کی دھرتی پر پلے اور بڑھے ہیں۔ اس لئے عوام کے اس طبقے کے دُکھ درد سے وہ براہ راست واقف بلکہ اس میں شریک رہے ہیں، جس کو کسان اور کاشتکار کہا جاتا ہے، اور جو ہمارے ملک کی اکثریت اور اصل طاقت ہے۔ چنانچہ اس طبقے کی تباہ حالی پر شش اکثر ملال کرتے ہیں۔ نالے کی دردناکی بہت بڑھ جاتی ہے، جب فنکار گاؤں کی خصوصیت رفتہ، اس کی سادگی اور رشادابی، سکون اور شرافت، تازگی اور سرشاری کی تصویریں پیش کرتا ہے۔ جب وہ فطرت کے کھوئے ہوئے اطمینان کو صنعت کے لائے ہوئے اضطراب کے مقابل رکھ دیتا ہے، اس وقت ہمیں اپنے نقصان کا پورا اندازہ اور شدید احساس ہوتا ہے۔

شش اس صنعتی انقلاب کی لائی ہوئی محرومیوں اور مصیبتوں کو معاشی بدحالی کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں اخلاقی تنگ دلی کا سبب بھی معاشی تنگ دستی ہے۔ قومی سیاست سے انہیں شکوہ بھی بس اتنا ہے کہ وہ سادہ لوح عوام کو استعمال کر کے انہیں دو روٹی، ایک لنگوٹی اور ایک چھپر تک نہیں دیتی۔ اس معاملے میں معاصر "ترقی پسندی" نے انہیں متاثر کر دیا ہے۔ حقائق

کے اسی سطحی شعور کا نتیجہ ہے کہ شیؔ کے سیاسی و معاشی تبصروں میں خلوص اور جوش تو بہت ہے، لیکن تدبر اور ہوش کم۔ بہرحال اس اجتماعی شعور کے باعث شیؔ کی نظریں ایک نرچھا پن اور اظہار میں ترشی پیدا ہو گئی ہے۔ چنانچہ سماجی ناہمواریوں پر ان کی چوٹیں بڑی کاری ہیں۔

"یہ بھی ایک افسانہ ہے"، "آخری سال" اور "دسنگ" اس سلسلے کے نمایاں افسانے ہیں۔ ان سے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"گاڑی تیرے گاؤں سے نکل کر چوتھے گاؤں میں داخل ہو رہی تھی۔ اس کے بعد اسٹیشن تھا۔ گاڑی بان "بارہ ماسا" گانے لگا تھا۔ ٹھنک کر جب ہو چکا تھا۔ سڑک کی دونوں طرف نگاہ کی آخری پہنچ تک دھان کے ہرے پودے لہلہا رہے تھے۔ سڑک کے کنارے ببول کے درخت کے نیچے ایک بکرے کو ذبح کر کے الٹا لٹکا دیا گیا تھا اور اس کے قریب ہی ایک تندرست کتا زمین پر بیٹھے ہوئے گاڑھے خون کو بڑی رغبت سے چاٹ رہا تھا۔ کتا کتنا خوبصورت اور صحت مند تھا۔ روئیں روئیں میں ہمواری اور چمک، جسم بھرپور اور موزوں۔ وہاں جو لوگ کھڑے تھے، ان سب سے یہ کتا زیادہ تندرست تھا۔ چند کمزور کتے الگ کھڑے ہوئے جھکتے ہوئے للچائی نظر سے دیکھ رہے تھے، ان کی ذرا سی حرکت پر بھی شیر نر کتا دانت نکوس کر غرانے لگتا تھا۔ یہ کتا اس قدر تندرست اور خوبصورت اس لئے تھا کہ اس نے مذبح میں پرورش پائی تھی، وہ صرف خون

چاہتا تھا، غداروں کا ستّ، بالکل ساہوکار کی طرح۔ یہ دونوں خون پیتے تھے، ایک جانور کا دوسرا انسان کا۔ لیکن کہتے ہیں کہ ندبح کے کتوں کی عمر تھوڑی ہوتی ہے۔ کیونکہ خون کی متواتر فراوانی سے ان کے پھیپھڑے سڑ جاتے ہیں۔

ساہوکار کے پھیپھڑے بھی سڑ جائیں گے۔ جو خون وہ سونے کی تلکی کے ذریعہ کشید کرتا ہے وہ صاف نہیں، اس میں زرد دکھ کا زہر ہے۔ ("دستک")

"میں آپ کو ایسی جگہ لے جاؤں گا، جہاں آپ کو حقیقت اور سچائی کا صحیح روپ نظر آئے گا۔ آپ اپنے سر اسی ریشوں اور رنگوں کی بنائی ہوئی وہ تصویریں دیکھ سکیں گے، جن پر ہمیشہ سیاہ پردے پڑے رہتے ہیں۔ آپ دیکھ سکیں گے کہ سفید دامنوں کے نیچے خون کے کتنے دھبے چھپے ہوئے ہیں۔ آیئے، میں آپ کو شمالی بہار کے ایک گاؤں کی سیر کراتا ہوں۔ گاؤں میں پہنچ کر آپ کو معلوم ہوگا کہ چاندنی رات کیا ہوتی ہے؟ برسات کی مستی کسے کہتے ہیں؟ اور طلوع و غروب کے نظاروں میں کتنی جاذبیت ہوتی ہے۔ شفق کا پھوٹنا اور اندھیرے کا اجالے کو نگلنا کیا ہوتا ہے۔ آیئے چلئے، آپ گاؤں کے بارے میں جو کچھ ناولوں اور افسانوں میں پڑھ چکے ہیں اور جو کچھ فلموں میں دیکھ چکے ہیں، ان سب کو اپنی آنکھوں سے حقیقی رنگ میں دیکھ سکیں گے، اور آپ کو محسوس ہوگا کہ اصل اور نقل میں کیا فرق ہوتا ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ گاؤں

میں دودھ کی نہریں بہ رہی ہیں اور مکھن کے ڈھیر لگے ہوئے ہیں۔
گاؤں کا ہر لڑکا چھیلا اور ہر لڑکی چھبیلی ہے۔ گاؤں کے ہر مرد
اور ہر عورت اور ہر بچے کی صحت قابل رشک ہے، کیونکہ وہ
لوگ خالص غذائیں استعمال کرتے ہیں۔ اور قدرتی فضائیں
رہتے ہیں..........." (یہ بھی ایک افسانہ ہے)

"اساڑھ گزرا تو ساون آیا، وہ بھی گزر گیا۔ آندھیاں
آئیں، طوفان آئے، پتھر برسے، لیکن پانی نہیں برسا کس کس جتن
سے کسانوں نے دھان، جوار، مکئی اور باجرے کے بیج بوئے۔ کنوئیں
کے پانی اور جسم کے پسینے سے اس کی سینچائی کی۔ لیکن بیج کھیت
سے نہ لگ سکے، جو اُگ گئے وہ پنپ نہ سکے۔ جو پنپ گئے وہ اُپج
نہ سکے اور جو اُپج گئے وہ جل گئے۔ انہیں دھوپ کھا گئی یا لو جھلس
گئی۔ بعض کسانوں نے بڑے بڑے جتن سے کہیں کہیں بیج کے پودوں
کو بچا کر رکھا تھا اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے اب بھادوں کی جھڑی کا
انتظار کر رہے تھے۔ ایک ایک لمحہ بے چینی سے گزر رہا تھا۔ کیونکہ
اگر اتنی دیر سے کاشت ہوئی تو بیج کے پودے کب پھولے پھلیں گے۔
کب ان کے شگوفوں میں دودھ اور دانہ بھرے گا۔ اور کب وہ
پک کر تیار ہوں گے۔ خریف کی فصل خالی گئی، اور اب اگہن کا انتظار
تھا۔ کبھی کبھی آسمان پر آوارہ ٹکڑے کسی کونے میں جمع ہوتے اور
کسانوں کی پیاسی آنکھوں اور کھیتوں کی تپتی چھاتی کو للچا کر
گزر جاتے۔ کسانوں کی ایک نظر زمین پر پڑتی تھی تو دوسری

آسمان پہ اُٹھتی تھی۔ کہیں فاقہ کشی اور کہیں نیم فاقہ کشی تھی۔ ذہنوں اور دلوں پر اندیشوں اور وسوسوں کا غلبہ تھا۔ ساہوکاروں نے بُرے آثار دیکھ کر تجوریوں اور بکھاروں پر مہر لگا دی تھی"۔

("آخری سال")

ان اقتباسات سے یہ حقیقت بھی عیاں ہے کہ شش کو دیہات کی فضا اور ماحول سے پوری واقفیت اور گہرا اُنس ہے، وہ صرف جزئیات پر حاوی ہی نہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دھرتی کی روح میں اُتر گئے ہوں۔ اس لئے ان کے بیان میں دیہات کی محض منظر کشی نہیں، اس کی مٹی کی بو، ہوا کی لہر اور پانی کا بہاؤ تک آگیا ہے۔ فضا کی یہ حسی نقش گری شش کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ خارجی حواس کا اتنا کارگر، بھرپور استعمال اُردو افسانوں میں کم یاب ہے۔

ناول نگاری

شش کے فن میں افسانے سے ناول تک مسلسل ارتقا ہے۔ مواد اور ہیئت کی وہ تمام خصوصیتیں جو افسانے کا جوڑے کم آب میں سمٹی ہوئی تھیں، ناول کے اندر بحر بے کراں کی وسعت اختیار کرنا چاہتی ہیں۔ جنس اور معاش اور ان کی بنا پر سماجی اداروں اور اداروں اخلاق سے دلچسپی، اپنی تمام ہمہ رنگیوں اور انتہاؤں کے ساتھ عکس پذیر ہو جاتی ہے۔ اس اجتماعی شعور کا اظہار افسانوں کی طرح ناولوں میں بھی ایک لطیف اسلوب بیان حسی تجزیے کے ذریعہ ہوتا ہے۔ شش ایک زردست

قوتِ گویائی (Gift of the gab) کے حامل ہیں، افسانوں کا تانا بانا ان کی خیال انگیز گفتار کے پیچ و خم پر استوار ہوتا ہی تھا۔ لیکن ناول کے وسیع دائرے میں اتنے ترانشیدہ و پُر معنی طرزِ بیان کا اہتمام حیرت انگیز ہے۔ قائل ہونا پڑتا ہے کہ یہ ہر جوش جو بغیر کسی رکاوٹ اور رکھی کے سیکنڑوں صفحوں پر محیط ہے، محض کاوش اور فن کاری کا نتیجہ نہیں ہو سکتا۔ یہ محض طبعی تکلّم کا ثبوت بھی نہیں۔ یہ در اصل تخیل کی فراوانی، احساس کی حدّت اور ادراک کی رسائی کا ایک فطری مظہر ہے، بالکل فوارے کے مانند چھوٹتا ہوا۔ فن کار کے سینے میں کچھ داغ اور ذہن میں کچھ تخیلات ہیں، جن کے پیچ در پیچ ابھار دیئے پر تیزی سے کھلتے چلے جاتے ہیں۔

بات یہی ہے کہ ناول نگار نے دلیسی برلس شعور اور بصیرت گھوم پھر کر اپنے دماغ میں بے شمار حقائق ذخیرہ کر لئے ہیں۔ پھر غور و فکر کی عادت اور صلاحیت نے ان میں تہ در تہ معانی پیدا کر دیئے ہیں۔ ان سب پر مستزاد، احساس کی وہ بے قراری ہے، جو زندگی کی بلا واسطہ تربیت نے عطا کی ہے اور جس کے سبب فن کار کے ذہن میں ایسی حرارت اور جولانی آ گئی ہے، کہ اس کے قلم سے بے اختیار زندہ و متحرک نقوش کاغذ پر بنتے چلے جاتے ہیں۔ اس طرح ذہنی تجربات جو مختصر افسانے کے سانچے میں نچوڑ دیئے گئے تھے، ناول کی وسعتوں میں پھیلا دیئے گئے ہیں۔ حیات کے درد و

داغ جستجو و آرزو کی ایک ہی داستان ہے، جو وہاں سمٹی ہوئی تھی، یہاں پھیلی ہوئی ہے ظاہر ہے کہ زندگی کا یہ شعور تفکر کا طالب ہے۔ چنانچہ مزاجاً جذباتی ہونے کے باوجود شوکت سوچ بچار کے خوگر ہیں۔ صرف شخصی نفسیات سے گہری واقفیت نہیں رکھتے، معاشرتی مسائل سے بھی آگاہ ہیں اور انسانی قدروں پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ مستقل موضوعات سے قطع نظر، اس کا ثبوت ان لاتعداد لطیفوں اور نکتہ سنجیوں سے بھی ملتا ہے، جو شوکت کی تحریروں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔ لیکن تخلیق کا اعلیٰ ترین جوہر وہ ہے جس کو دانش اور بصیرت کہتے ہیں، اور شوکت کے یہاں اس کے وجود کے متعلق تحفظات سے کام لینا پڑے گا۔

شوکت نے چھوٹے بڑے قریب نصف درجن ناول لکھے ہیں۔ ان میں "ہزاروں داستانیں"، "چاند کا داغ" اور "کھو یا سکہ" بہت کامیاب ہیں۔ پہلے میں، ایک لاوارث لڑکی اپنی انسانی فطرت کے خلاف، حالات کے دباؤ سے، طوائف، ایکٹرس اور پھر طوائف کے چکر میں مبتلا ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ یہ روگ بالآخر اس کی جان لے لیتا ہے۔ دوسرے میں، ایک رئیس خاندان کی شریف لڑکی کی ایک لغزش اُسے یاس والم کے سمندر میں ڈال دیتی ہے، پھر ایک شریف مرد اُسے سہارا دے کر نئی زندگی عطا کرتا ہے۔ لیکن اس نئی زندگی کو سماج کی ایک نمائندہ (سابقہ) اسکا دلہ جو تلخ بنا دیتی ہے کہ حساس لڑکی اپنے گھر سے بھاگ کر...

چھلانگ لگا دیتی ہے اور وہاں سے مر کر ہی اُبھرتی ہے۔ تیسرے میں، ایک مثالیت پرست فن کار کی مختصر سوانح عمری، بڑی حد تک تنی کی اپنی خود نوشت ہے، جس میں ایک فرد کے خوابوں کا آبگینہ سماجی حقیقت کی چٹان سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتا ہے۔

تینوں ناولوں کا موضوع ایک ہے: فرد اور سماج، صداقت اور واقعہ، کردار اور احوال، روح اور جسم کی کشمکش اور آویزش۔ اس پیکار کا انجام بھی یکساں ہے، آرزوؤں کی شکست۔ زندگی کا سفینہ کبھی ساحل مراد تک نہیں پہنچتا۔ پیہم طوفانوں کے تھپیڑے اسے ہچکولے بھی دیتے ہیں اور ڈبا بھی دیتے ہیں۔ چنانچہ حیات کی دلفریبیوں کے گرد و پیش نا آسودگیاں، ناکامیاں، اور مایوسیاں چھائی ہوئی ہیں۔ پوری انسانیت بلاؤں کے شکنجے میں ہے۔ ہمارے فن کار کا احساس اس بدحالی سے شدید طور پر مجروح ہے۔ لہٰذا وہ اپنے تجربے اور گفتار کا پورا زور اُن گندگیوں کو کریدنے پر صرف کر دیتا ہے جنہوں نے حیات اور انسانیت کی پاکیزگیوں کو ڈھانپ لیا ہے۔

اس کرید میں اس کا انداز توجیہ اور تنقید کا ہے۔ وہ اپنے پسندیدہ کردار کی کمزوریوں اور محرومیوں کی توجیہ اس طرح کرتا ہے کہ لوگوں کو اس کے ساتھ ہمدردی ہو جائے۔ اس کے ساتھ ہی وہ ان عوامل پر شدید نکتہ چینی کرتا ہے جو اس کے پسندیدہ کردار کی حرامیوں اور شکستوں کا باعث ہوتے ہیں۔ فرد کی بہ حمایت اور سماج کی شکایت ایک قسم کی جانب داری اور منفی عمل پر دلالت

کرتی ہے۔ اس لئے کہ یہاں بات صرف جانب دارانہ توجہ اور منفیانہ ردعمل تک ہی رہ جاتی ہے، اس کے بعد ضروری مثبت تعمیر تک نہیں بڑھتی، جس کے بغیر فکر کا نظام مکمل نہیں ہوتا۔ شمس منظوری کے فن میں اس نقص کا سبب ان کے ذہن کی ایک مجبوری ہے۔ افسانہ نگار کے سامنے زندگی کا کوئی نصب العین نہیں۔ حیات، کائنات، اور انسان کی اصلیت اور ارتباط باہمی کے متعلق کسی نظریے سے وہ بہرہ ور نہیں، انسان اور انسان کے درمیان معاشرتی تعلق کے کسی نظام کا نقشہ ان کے ذہن میں واضح نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ فرد اور سماج، زندگی اور انسان، مرد اور عورت کے موضوعات پر شمس نے جو تبصرے اور نکتے پیش کئے ہیں وہ نہایت خیال انگیز ہونے کے باوصف ہماری ذہنی الجھنوں کو صاف نہیں کرتے اور نہ راہ مستقیم کی طرف کوئی رہنمائی کرتے ہیں۔ بس جہاں تہاں روشنی کی چند لکیریں بجلی کی طرح چمک اٹھتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ کائنات کی وسیع تاریکی، میں راہ چلنے کے لئے یہ جھلملاہٹیں کافی نہیں۔ یہی سبب ہے کہ خود فنکار نے زندگی کی ٹیڑھی میڑھی راہوں میں ٹھوکریں کھائی ہیں۔

چنانچہ شمس کا فکری سرمایہ دانش و حکمت کی چند جزئیات تک محدود ہے، کلیات تک اُن کی رسائی نہیں۔ بصیرت کی اس تحدید میں شمس اپنے ہم پیشہ دوسرے تمام اُردو افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی سطح پر ہیں، گرچہ اس اہم معاملے میں وہ عام فنکاروں سے اتنے نمایاں ضرور ہیں کہ فقط جنس و مناکحت کی نا آسودگی

کا ماتم کرنے کی بجائے انہوں نے اصل سرچشمے، اخلاقی پستی کا سراغ بھی لگایا، اس کے علاوہ ماضی اور مستقبل کو چھوڑ کر بھی کم از کم حال کا مطالعہ انہوں نے بڑی وسعت اور ذہانت کے ساتھ کیا ہے۔ مرض کی تشخیص وہ بہرحال بڑی حد تک کر لیتے ہیں۔

یہی سبب ہے کہ شمس کی نکتہ رس نگاہ اس مصنوعی تابانی سے خیرہ نہیں، جو مغربی تہذیب کے چہرے پر نمودار ہے، وہ اس کے کھوکھلے پن، گمراہی اور ہلاکت خیزی سے آگاہ ہیں۔ معاشرتی دائرے میں مرد اور عورت کے آزاد اختلاط سے رونما ہونے والے مکروہ نتائج کی انہوں نے بڑی عبرت خیز پردہ دری کی ہے۔ وہ عورت کی نسائیت کا فروغ اس کے چراغِ خانہ ہونے میں سمجھتے ہیں۔ وہ اس کے شمعِ محفل بن جانے کو بنت حوا کا انتہائی زوال سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں عورت کا مقام اس کا گھر ہے، بازار اور شبستانِ فلم نہیں، عورت بیوی اور ماں بننے کے لیے ہے، طوائف اور ایکٹرس ہو جانے کے لئے نہیں، عورت کو ماں بن کر نئی نسل کی پرورش کرنی چاہیئے، تاکہ اس کی قوتیں اوجِ کمال تک پہنچیں، نہ یہ کہ طوائف اور ایکٹرس ہو کر وہ اپنی فطرت کو مسخ اور کردار کو منحرف کر دے۔

اسی سلسلے میں شمس کی یہ بصیرت قابلِ داد ہے کہ ایکٹرس کے چہرے سے تہذیب، کا نقاب نوچ کر انہوں نے اس کے پیچھے چھپے ہوئے طوائف کے بدترین رخ کے تمام خط و خال واضح کر دیئے

ہیں۔ فنِ رقص اور موسیقی، تمثیل اور اداکاری کے سوانگ اور بہروپ کا بھرم کھول کر رکھ دیا ہے، ملمع اور غازے کے نیچے چھپی ہوئی کھوٹ اور روسیاہی کو کھرچ نکالا ہے۔ فریب کے اس پردے کو چاک کرنے میں قتیل سے زیادہ آگاہ اور کارگر کسی دوسرے اردو ادیب کا قلم ثابت نہیں ہوا۔ اس معاملے میں قتیل کو اختصاص حاصل ہے۔ ہماری معاشرت کے لئے وقت کے اس نہایت فتنہ انگیز مسئلے کی جتنی مستند اور بھرپور تشریح قتیل کے ناولوں "ہزار راتوں" اور "چاند کا داغ" میں نظر آتی ہے کہیں اور نہیں ملتی۔ اس سلسلے میں قتیل نے عورت کی فطرت کے پیچ و خم سے بڑی مبصرانہ واقفیت کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ ہزار راتوں کی ہیروئن ممتی کے کردار کا یہ ارتقا ہے، کہ وہ جب نسائیت کے مسخ و انحراف کی انتہا پر پہنچتی ہے تو معمولی طوائف سے ترقی کر کے، بالکل منطقی نتیجے کے طور پر، ایکٹرس بن جاتی ہے پہلے جس خباثت پر وہ کراہت کے ساتھ عمل پیرا تھی اب اسے رغبت کے ساتھ اپنا لیتی ہے یعنی ضمیر کی آخری آواز اور روح کی آخری پکار بھی بند ہو جاتی ہے۔ اس کی اخلاقی حس ہی مر جاتی ہے انسانیت اور حیوانیت کے درمیان طبعی امتیاز ہی اٹھ جاتا ہے۔

اسی طرح "چاند کا داغ" کی ہیروئن سلطانہ، جب بیوی سے چھلانگ لگا کر ایکٹرس بن جاتی ہے تو شدت کے ساتھ محسوس کرتی ہے کہ اسکے اندر کی عورت مر چکی ہے محض اس کا بھوت ہے، جو فلم کے خواب آباد میں منڈلاتا پھر رہا ہے۔ فلم کے عذاب خانے میں ایمبران عورتوں کی روح

کی اذیت بھری چیخ۔ آپ بھی سنیئیں:

"فلمی دنیا کی اخلاقی حالت کو اس نے بہت پست اور شرمناک پایا۔ اس نے یہ بات شدت کے ساتھ محسوس کی کہ جو لوگ اسکرین پر اتنے اونچے نظر آتے ہیں، ان کی حقیقی زندگی گری ہوئی اور گھناؤنی تھی۔ جو لوگ سدھار اور نصیحت اور بلند کرداری کی فلمیں بنا کر عوام کے سامنے پیش کیا کرتے تھے خود ان کا کردار کتنا ذلیل تھا۔ وہ ایکٹریسیں جو فلموں میں ستی ساوتری دکھائی دیتی تھیں اور جن کے کردار میں انسانیت اور نسائیت کی عظمت جھلکتی تھی وہ اپنی پرائیوٹ زندگی میں کیسی بدچلن اور آوارہ مزاج تھیں:.........

"مجھے فلمی دنیا کی جو بات سب سے زیادہ تعجب خیز معلوم ہوئی وہ یہ تھی کہ مردوں کے مقابلے میں عورتیں زیادہ آوارہ مزاج اور بدکردار تھیں۔ ایک ایک عورت کئی کئی مردوں کو دھوکے میں رکھ کر بے وقوف بناتی رہتی تھی۔ لطف کی بات یہ تھی کہ وہ بیوی کسی کی ہوتی، عشق کا دم کسی کے ساتھ بھرتی اور بستر کسی کا گرم کرتی، جیب کسی کی صاف کرتی اور پہلو کسی کا آباد کرتی.........

ان کی زندگی اور معاشرت عام لوگوں سے بالکل مختلف تھی۔ کیونکہ جو اداکار بھی دولت کمانے لگتا وہ اپنے آپ کو مافوق البشر تصور کرنے لگتا تھا اور اپنی ہر بات اور ہر چیز کو زمانے سے نرالی اور انوکھی بنانے کی کوشش کرتا تھا۔ بے حیائی اور ریاکاری

کا دور دورہ تھا۔ باپ کی نگرانی میں بیٹی اپنے حسن و شباب کو دونوں ہاتھوں سے لٹاتی تھی اور ماں کی آنکھوں کے سامنے اس کی عصمت و حرمت کا سودا ہوتا تھا۔ کبھی کوئی کسی سے پکڑی جاتی اور کبھی کوئی کسی کے ساتھ بدنام ہوتی۔ جب تک ایک فلم کی شوٹنگ جاری رہتی ہیرو اور ہیروئن کا رومان چلتا رہتا۔ اور جو نوواردلڑکی "نیا چہرہ" بنا کر اس فلم میں پیش کی جاتی" وہ فلم کے ڈائرکٹر یا پروڈیوسر کی دلچسپیوں کا مرکز بنی رہتی۔ اور وہ نئی دریافت، حال کی جگمگاہٹ اور مستقبل کے سہانے پن کی دلکشی کے قریب میں آکر ڈائرکٹر اور پروڈیوسر کی جائز و ناجائز خواہش کا آلۂ کار بنی رہتی، جوانی کا نشہ اتنا تیز چڑھ جاتا کہ وہ نئی لڑکی اسٹوڈیو میں کلیدی پوزیشن رکھنے والوں کے لیے بازار کی عام جنس سے بھی زیادہ ارزاں اور سہل الحصول بن جاتی۔ اور یہ نشہ اس وقت اُترتا جب اس کا سب کچھ لٹ جاتا اور اس کے ہاتھ کچھ بھی نہیں آتا (ص ۱۸۸ - ۱۹۰ "ہیرا اور دانیہ")

..... جس زہر کو چکھ کر میں اپنی زندگی تلخ کر چکی ہوں، اس کو تمہارے ہونٹوں تک کیسے پہنچنے دوں۔ اگر ایکٹریس بننا اچھا ہوتا تو قسم خدا کی میں خاندان اور رشتے کی تمام لڑکیوں کو ایک ایک کر کے کھینچ لاتی۔ میری بدقسمتی نے مجھے پاپ کی نگری تک پہنچا دیا۔ مگر تم جان بوجھ کر کیوں بدنصیب بننا چاہتی ہو۔ اگر کوئی خوبصورت اور جوان عورت یہ دعویٰ کرتی ہے کہ وہ بے داغ ہے تو وہ گویا یہ اعلان کرتی ہے کہ

وہ ایکٹریس ہی نہیں ہے۔ یہ نگار خانے کاجل کوٹھری سے کم نہیں۔ کتنا دامن بچا کر چلو پھر بھی دھبہ پڑ ہی جائے گا۔ یہاں تمہیں یہ نظر آئے گا کہ کوئی باپ اپنی بیٹی کی، کوئی بھائی اپنی بہن کی اور کوئی شوہر اپنی بیوی کی نگرانی کرتا پھر رہا ہے۔ کبھی تمہیں یہ نظر آئے گا کہ شوہر اپنی بیوی کا، بھائی اپنی بہن کا اور باپ اپنی بیٹی کا سودا کرتا پھر رہا ہے۔ یہ ماحول ہی ایسا ہوتا ہے۔ تم نہیں جانتی ہو کہ میں خود کس قدر ذلیل ہو چکی ہوں۔ تمہاری جوتیوں کی دھول بھی مجھ سے اچھی ہے۔......

"میں تمہیں غارت نہ ہونے دوں گی۔ خدا نے تمہیں اس لئے حسین نہیں بنایا ہے کہ اپنی مسکراہٹوں کو بیچو اور اداؤں کا نیلام کرو۔ تمہاری آواز کا ترنم اور سوز اس لئے نہیں ہے کہ محفل میں گرمی پیدا کرو۔ عورت چراغِ خانہ بن کر ہی اپنا صحیح مرتبہ پاتی ہے۔ شمعِ انجمن بن کر وہ اپنی اصلی قدر و قیمت کھو بیٹھتی ہے۔ یہ حسین بہنیں بڑی نعمت ہے۔ اس سے اپنی زندگی کو سجا کر دوسروں کے لئے قابلِ رشک بناؤ۔ عصمت ہی عورت کی خوشبو ہے۔ اس خوشبو کے بغیر دنیا کی حسین ترین عورت بھی کاغذ کے پھول کے سوا کچھ بھی نہیں۔ ایکٹریس اور پارسائی کا کوئی میل نہیں۔ یا تو عورت ایکٹریس ہو سکتی ہے یا پارسا۔ بیک وقت دونوں نہیں ہو سکتی۔ ایکٹریس کی تنہائی میں اسکے دل کے اندر جھانک کر دیکھو۔ اسکے احساسات کو ٹٹول کے دیکھو کہ اس کے اندر سیدھی سادی اور پاکیزہ زندگی گزارنے کے

لیے کتنی تڑپ ہوتی ہے۔ اس کی زندگی کی ظاہر داریوں اور رنگ
رلیوں پر نہ جاؤ۔ وہ سب محض اپنے آپ کو اور سوسائٹی کو دھوکا
دینے کے لیے ہے۔ کہا تو یہ جاتا ہے کہ اداکاری ایک آرٹ ہے
اور اس کے آرٹ ہونے میں شک نہیں۔ مگر اس حقیقت سے بھی
انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جو عورت طوائف بن سکتی ہے، وہی
ایکٹریس بھی بن سکتی ہے۔ طوائف اور ایکٹرس کے درمیان حد
فاصل برائے نام ہے۔ یوں سمجھو کہ بیچ میں ایک جالی لگی ہوئی ہے۔ ایک
طرف ایکٹریس ہے۔ دوسری طرف طوائف ہے۔ بلکہ دونوں ایک
ہی تصویر کے دو روپ ہیں۔ ایک خوبصورت لباسوں میں چھپا
ہوا ہے اور دوسرا بالکل ننگا ہے۔ یوں سمجھو کہ اداکاری کا پیشہ
طوائف ہی کے پیشے سے عبارت ہے۔ اور یہ پیشہ عورت کے
لیے طوائف ہی کے پیشے کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہ میں نہیں کہہ رہی
ہوں بلکہ میرا تجربہ اور مشاہدہ بول رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ
ایک بار اس دنیا میں قدم رکھنے کے بعد عورت واپس کبھی نہیں جا سکتی۔
کیونکہ اس دنیا کا صرف ایک راستہ ہے، آنے کا۔ واپسی کا کوئی
راستہ نہیں۔ ایک بار جو عورت آ جاتی ہے وہ خراب ہو جاتی ہے۔
اس کے لیے باہر کی دنیا میں کوئی باعزت مقام نہیں۔ ایکٹریس کا
مستقبل ہمیشہ تاریک ہوتا ہے۔ جو عورت چراغ خانہ ہوتی ہے
عمر کے ساتھ ساتھ اس کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔
یہاں تک کہ آخری عمر میں وہ ایک چھوٹی سی دنیا کی فرماں روا

بن جاتی ہے۔ ایکٹرس کے ساتھ معاملہ برعکس ہے۔ اس کا حشر وہی ہوتا ہے، جو عام طور سے طوائفوں کا ہوا کرتا ہے۔۔۔۔"

("چاند کا داغ"، صفحہ ۱۶۱-۱۶۲)

اس کے علاوہ عورتوں کے مسائل سے بصیرانہ دلچسپی اور اس سلسلے میں موجودہ سماج کے مظالم کے خلاف احتجاج کا ثبوت شمشی نے اپنے ایک مختصر لیکن پر اثر ناولٹ "تین لڑکیاں۔ ایک کہانی" میں پیش کیا ہے، جس میں انھوں نے تلک کی انسانیت سوز رسم کی شدید مذمت کی ہے۔

فنی خصوصیتیں

افسانوں کے برخلاف، شمشی مظفرپوری ناولوں میں زبردست کردارنگاری سے کام لیتے ہیں۔ پوری کہانی میں ایک ہی اہم کردار ہوتا ہے، جس کے گرد تمام واقعات گھومتے ہیں۔ وہی سب سے فعال شخصیت ہوتی ہے، جس کے خیالات و حرکات سے قصے کی قماش تیار ہوتی ہے۔ حادثات اور دوسرے کردار بھی موجود اور متحرک ہوتے ہیں، لیکن ان کی حیثیت معاون سے زیادہ نہیں ہوتی۔ شمشی کے یہاں افسانے کی "اجتماعیت" کے مقابلے میں ناول کی یہ "انفرادیت" عجیب ہے۔ لیکن اس کی کردارنگاری کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ ابھرے ہوئے واحد کردار منفرد افراد (انڈیویجوال) نہیں، بلکہ ایک تاثراتی پہلو اور ایک سماجی طبقے کے نمائندے (ٹائپ) ہیں۔ یہاں تک کہ جیسا کہ مصنف نے خود ثابت کرنے کی کوشش کی ہے، وہ ایک خاص ماحول

اور بعض مخصوص حالات کے پروردہ ہیں۔ وہ اپنے گرد و پیش سے بلند ہو کر اس پر غالب نہیں آتے۔ کچھ دیر ہاتھ پاؤں مار کر تھک جاتے اور دریا کے بہاؤ پر بہنے لگتے ہیں۔ ایک قسم کی معاشرتی جبریت ان کی یکتائی کا گلا گھونٹ دیتی ہے۔ اس جبریت کے خلاف ہم جتنا بھی احتجاج کریں اور مظلوم فرد کے ساتھ جتنی ہمدردی بھی ظاہر کریں، بہرحال وہ انسان جو 'شمع محفل کائنات' میں محفل گداز ہو سکتا تھا، اس میں کھو کر گرمیٔ محفل سے پگھل جاتا ہے۔ اس معاملے میں تیش صرف حقیقت پسند اور واقعیت نگار ہیں۔ وہ اصولی مثال پسندی انہیں میسر نہ آسکی جو سر عالم سے گذر جانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ممتی، سلطانہ اور مسعود جیسے زندہ کردار انجم کم شو کے مانند، طلسم ماہتاب میں گرفتار ہو کر رہ جاتے ہیں۔

بہرحال، اس حد میں تیش کے ناولوں نے اردو ادب کو چند بہت جان دار اور دل کش کردار عطا کئے ہیں۔ 'ہزار راتیں' کی ممتی اور جانی، 'چاند کا داغ' کی سلطانہ اور ریاض، 'ٹھوٹا سنگھ' کا مسعود — یادگار ہیں۔ سخت مخالف حالات کے درمیان ان کی جدوجہد اور آخر میں ناکامی و تباہی ان کے لئے ہمارے دل میں انتہائی ہمدردی پیدا کر دیتی ہے۔ ہم اُن کی حسرت خیز انسانی آرزوؤں اور ہولناک مصائب کو بمشکل بھول سکتے ہیں۔ مرغ بسمل کی طرح اُن کی خوں آلود تڑپ ہمارے حافظے پر نقش ہو جاتی ہے۔ ہم ان کے حالات اور انجام سے اس قدر متاثر ہوتے ہیں کہ حسرت ہوتی ہے! کاش! وہ شہید ہونے کی بجائے

نمازی ہوتے "۔

مشن کے ناولوں میں ماحول اور موضوع کی یکسانی کے باوجود بڑا تنوع ہے۔ "ہزار راتیں" کی ممتی اور "چاند کا داغ" کی سلطانہ کا تقابل کیجئے۔ اس حد تک تو دونوں متشابہ ہیں کہ انہوں نے ناسازگار حالات کے تحت طوائف اور ایکٹرس کی صورت میں جسم فروشی کی۔ لیکن باقی ذاتی احوال یکسر مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ ممتی ایک لاوارث، جاہل اور بے سہارا لڑکی ہے، جس کی زندگی کی رفتار لا محالہ اُسے بیسوا کی منزل تک پہنچاتی ہے۔ چنانچہ فلم کی دنیا میں پہنچ کر اُسے کوئی صدمہ نہیں ہوتا۔ وہ اُسے ایک بہتر پناہ گاہ سمجھ کر قبول کر لیتی ہے۔ اس کے بخلاف سلطانہ ایک اعلیٰ، معزز اور صاحب حیثیت خاندان کی نہایت ذہین، تعلیم یافتہ، مہذب اور حساس لڑکی ہے۔ فلم کو اس نے صرف ایک فن سمجھا تھا۔ اس لئے جب یہ فن کاری اس کے سامنے سیاہ کاری کی شکل میں نمودار ہوتی ہے، تو اس کے ذہن میں شدید نفسیاتی ردِ عمل پیدا ہوتا ہے، اس کے احساس کا ہر تار جھنجھنا اٹھتا ہے۔ اور وہ پوری فلمی صنعت کے خلاف سراپا احتجاج بن جاتی ہے، جو صداقت ممتی کے لاشعور میں گونج رہی تھی، وہ سلطانہ کے شعور میں گویا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ممتی کا درد تو ناول نگار نے بیان کیا ہے، لیکن سلطانہ نے اپنا درد خود بیان کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں کی کیفیت اور تاثر میں بہت فرق ہے۔

کرداروں کے تنوع کو بروئے کار لانے میں پلاٹ کے پیچ و خم سے بہت مدد لی گئی ہے۔ اس سلسلے میں مشن کے دو گر بہت نمایاں ہیں

ایک تو حادثات کی فراوانی اور واقعات کی رنگارنگی (ہزار راتیں)، دوسرے، انسانی خصوصاً نسائی نفسیات کے پیچ اور پُراسرار مظاہر (چاند کا داغ)۔ پلاٹ ایک ہی خط پر سیدھے سیدھے یکساں رفتار سے نہیں چلتا۔ اس کے ارتقا میں بے شمار نشیب و فراز آتے ہیں۔ بالکل کوہ پیمائی کا منظر ہوتا ہے، ہر موڑ پر کچھ نئے جلوے منتظر۔ یہ زندگی کے تلوّن اور انسانی فطرت کی عجیب رنگیوں کا بھرپور عکس ہے۔ قدرتی طور پر، اس معاملے میں سرشار کی ناول نگاری اُن کی افسانہ طرازی سے یکسر مختلف ہے۔ یہاں زندگی کی کسی ایک ادا کو سنوارنے کا سوال نہیں تھا۔ ہزار اداؤں کو نکھارنے کا مسئلہ تھا۔ اسی لئے سرشار کے نذر ناولوں میں بڑا تنوع اور تنوع ہے۔

خاتمہ

سرشار منظر پوری زندگی کے عکاس ہیں اور مصوّر بھی۔ اُن کا موقلم بہت باریک، سُبک، شوخ اور سجل ہے۔ اس کی رنگ کاریاں سحر آفریں ہیں۔ اس دل کش فن کے ذریعہ انہوں نے حیات اور سماج کے متعلق اپنے شعور اور احساس کو بڑے مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔ تاثر کا سبب تجربے کی واقعیت اور جذبے کی صداقت ہے۔ لیکن یہ خصوصیتیں "اچھے ادب" تک محدود ہیں۔ عظیم ادب عالی کی تخلیق کے لئے کائنات اور حیات کی ابدی اشعریت اور ازلی فلسفے پر دسترس درکار ہے۔ سرشار کے یہاں بھی اس کی چند جھلکیاں، 'چاند کا داغ'، کی بعض سطروں میں مل جاتی ہیں۔ مگر اس کے ثبوت کے لئے جو ذہنی تربیت اور روحانی بالیدگی

مطلوب ہے، وہ انہیں سنوز میسر نہ آسکی ہے۔ فن کی طرح نظم کے فروغ کے لئے بھی مسلسل ریاض کی ضرورت ہے۔ چانڈ (سلطانہ) کا داغ، (عیب) صرف یہ نہیں کہ اس سے ایک اخلاقی لغزش ہوگئی۔ اس کے ساتھ اور اس سے زیادہ، سب سے بڑا عیب اس معاشرت میں ہے جس کا آزادانہ اختلاط، جاہلانہ تعلیم اور تہذیب کے پردے میں اس بے حیائی اور وحشیانہ ماحول کو پیدا کرتا ہے، جس کی ہوس انگیز فضا میں سلطانہ جیسی باشعور اور باکردار لڑکی کے قدم بھی لامحالہ کھسل جاتے ہیں۔ رشمی کی نگاہ فطرت کی اس تہ تک نہیں پہنچتی، سماجی نظام کے مظالم میں الجھ کر رہ جاتی ہے، حالانکہ سرے سے موجودہ تہذیب ہی غلط ہے۔ اس تہذیب کی بنیاد مغربی تمدن کے فریب پر قائم ہے، اور اس تمدن کی کوئی تہذیبی اور انسانی قدر ہی نہیں۔ یہاں آدمی آدمی سے ملنے کی بجائے ایک دوسرے سے ٹکراتا رہتا ہے، ایک دوسرے کے کام آنے کی بجائے ایک دوسرے کو استعمال کرتا ہے۔ یہ صورت خالص اخلاقی ہے، نہ کہ مادی، جنسی اور معاشی۔ اسی طرح رشمی نے سلطانہ کو گھر کے محفوظ قلعے سے نکال کر فلم لینڈ کے پُرخطر محاذ پر محض اس لئے ڈال دیا کہ وہ بدزبان ساس کے طعنوں کو برداشت نہ کرسکی۔ نفسیاتی ردِعمل کا یہ مطالعہ صحیح نہیں۔ سلطانہ نے فلم کے جہنم میں اس لئے چھلانگ لگائی کہ اس کی تعلیم و تربیت نے اسے اسی کے لئے تیار کیا تھا، ورنہ اگر یہ بنت حوا فلم کی لعنت اور گھر کی رحمت سے شعوری طور پر واقف ہوتی تو وہ کردار کے اتنے ضبط اور استقلال کا ثبوت ضرور دیتی کہ ایک بڑھیا کی گالیاں سُنی ان سُنی کر دے۔

بات یہ ہے کہ آتش کے یہاں تفکرات سے زیادہ جذبات ہیں۔ چنانچہ وہ سماج کے گرے ہوئے افراد کو اٹھا کر ان کی حمایت میں اپنا نغمہ رس وکالت کا پورا زور صرف کر دیتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ ان کے ساتھ ہماری انتہائی ہمدردی ابھار کر چھوڑتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا اجتماعی شعور بہت بیدار اور اخلاقی حس بہت تیز ہے۔ لیکن ان کے اس فنی کمال سے جس شاعرانہ بصیرت کی توقع ہونی چاہیے، اس کے صرف چند ریزے ہی ملتے ہیں، جب کہ ضرورت ایک ایسی کلی اور منظم آگہی کی ہے، جس کی جراحی سماج کے فاسد جسم کے اصل زہر کو چیر نکالے اور پھر زخم کا مرہم بھی مہیا کرے۔ تب ہی وہ صحت مند اور صالح معاشرت رونما ہوگی جس کی شدید آرزو ہمارے فنکار کو ہے۔

ڈراما اور تھیٹر

اصنافِ ادب میں ڈراما ایک مخصوص نوعیت، ایک طویل تاریخ اور مسلّمہ حیثیت کا مالک ہے۔ بعض ادیبوں، خاص کر دورِ قدیم میں ڈرامے کو ادبی پیرایۂ اظہار کی بہترین صورت سمجھا گیا ہے، یہاں تک کہ شاعری پر بھی نہ صرف اس کو فوقیت دی گئی ہے، بلکہ شاعری کی معراج بھی ڈرامے ہی کی ہیئت کو سمجھا گیا ہے۔ ممکن ہے مغربی ادبیات خاص کر انا کے دورِ قدیم میں ڈرامے سے بہتر کوئی صنف اُبھر نہ پائی ہو، گرچہ یہ بات بھی بحث طلب ہے، مگر دنیا کے ادب کو مغربی ادبیات کا پابند کر کے یہ گمان کرنا تنگ نظری ہے کہ کلی و آفاقی طور پر ڈراما ادب کی بہترین ہیئت ہے۔ معاملہ یہ ہے کہ ہر زبان، ملک اور قوم کا ادب اپنی کچھ امتیازی قدریں رکھتا ہے، اپنے کچھ فکری معیار اور کچھ فنی اصول رکھتا ہے۔ اور اس ادب کی قدر و قیمت کا پہلا تخمینہ ان ہی قدروں، معیاروں اور اصولوں کی بنیاد پر کیا جانا چاہیے۔ اس کے

بعد اگر نوبت عالمی تقابل کی آئے، کہ دنیا کے مختلف ادبوں میں اُبھرنے والے فنکار انفرادی یا مجموعی طور پر ایک دوسرے کے مقابلے میں کیا درجہ رکھتے ہیں، تو ظاہر ہے کہ یہ تقابل فقط ایک شخص اور دوسرے شخص کے درمیان کرنا صحیح نہ ہوگا، بلکہ شخصی تقابل سے پہلے ضروری ہوگا کہ ان تینوں ہیئتوں اور ان کے ساتھ ساتھ ادبی دعوائی قدروں کا موازنہ کر لیا جائے، جن کے پس منظر ہی میں منفرد فنکاروں اور ان کے فنون کو سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ جب ادب پر اس صحیح موقف سے غور کیا جائے گا تو صاف معلوم ہوگا کہ ڈرامہ مسلّمہ طور پر نہ تو ادب کی بہترین ہیئت ہے اور نہ پسندیدہ ترین، اور نہ ایسا ہے کہ دنیا کا بہترین ادیب شیکسپیئر ایک ڈرامہ نگار ہے۔

بہر حال ڈراما بحیثیت ایک صنف ادب اپنی کچھ ممتاز و مستقل خصوصیتیں رکھتا ہے۔ یہ خصوصیتیں اپنی جگہ اہم بھی ہیں اثر کار آمد بھی۔ ڈرامے کا بنیادی عنصر انسانی افکار و اعمال کی کشمکش کو مجسّم کر دینا ہے، اس طرح کہ نگاہوں کے سامنے ایک نقشہ سا پھرنے لگتا ہے، قسم قسم کے جذبات و حرکات کا، اور تھوڑی دیر کے لیے آدمی اپنے آپ کو اسی نقشے کا ایک جزو سمجھنے لگتا ہے۔ چنانچہ انداز کا اسرا ئمر معروضی ہونے کے باوجود، ڈراما سب سے زیادہ براہ راست صنف ادب ہے، اس معنے میں کہ اس کی زد انسان کے تصور اور جذبے پر براہ راست پڑتی ہے۔ اس کی وجہ

غالباً یہ ہے کہ ڈرامے کا ہیولیٰ انسان کی طبعی تماشا پسندی کو ابھار دیتا ہے، اس کی مظاہر آشنائی کو ہوا دیتا ہے اور ذوقِ حقیقت کی تسکین کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل عام طور پر انسان سامنے کی ٹھوس، چلتی پھرتی چیزوں کا دلدادہ واقع ہوا ہے، سب سے زیادہ جو چیز اس کو اپیل کرتی ہے، وہ صورت اور تصویر ہے، آدمی کی نگاہ ابھی تک اسی چیز پر فریفتہ ہوتی ہے، جو پردے پر جلوہ آرائی کرے۔ ڈرامے کی صورت گری انسان کی اس کمزوری کو آئینہ دکھاتی ہے۔

ڈرامے میں کشمکش کی تجسیم کے اس بنیادی عنصر کے ذمے دار دو اجزا ہیں: تجسس اور تحرک۔ ایک طرف تو یہ ہوتا ہے کہ ڈرامانگار سلسلۂ واقعات کو اپنی مٹھی میں بند رکھتا ہے اور دھاگے کی انٹی کے لپیٹ کی طرح ایک کے بعد دوسرے کو آہستہ آہستہ کھولتا چلا جاتا ہے، قاری، اور حاضرین کھویا ہوا، نہیں جانتا کہ اگلے لمحے کیا پیش آنے والا ہے، لیکن ساتھ ہی اگلے لمحے کے انکشافات کا بے چینی سے منتظر بھی رہتا ہے۔ اس خفیہ کاری کے سبب پوری فضا پر ایک اسراری کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور قاری کا متجسس ذہن اندیشوں اور انتظار سے معمور ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف یہ ہوتا ہے کہ اسرار کے انکشافات خاموشی کے ساتھ بیان نہیں کیے جاتے، بلکہ اپنے گاتے، بولتے کرتے سامنے چلے آتے ہیں، وہ زندہ ہو کر چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ کشمکش کا یہ تجسس اور تجسیم کا یہ

تحرک دونوں ایک دوسرے کے ساتھ ناقابلِ تقسیم طور پر پیوستہ ہو کر عمل کا وہ نقشہ تیار کرتے ہیں جس کو ادب کا ڈرامائی ہیولیٰ کہا جاتا ہے۔

غالباً ڈرامے کی اسی تکنیک پر غور کر کے ناقدینِ ادب سالہا سال سے یہ نتیجہ اخذ کرتے چلے آتے ہیں کہ ڈرامے کا اعلیٰ وصف ایکٹنگ ہے اور ایکٹنگ کی تکمیل اسٹیج ہی پر ہو سکتی ہے۔ اور اسٹیج کا مطلب ہے تھیٹر۔ اس طرح عوامی تصور کے ساتھ ساتھ ادبی تنقید میں بھی ڈرامے کو تھیٹر کا مضمون قرار دیا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ ڈرامے کی فنی تنقید کا مفہوم بھی یہ بن گیا ہے کہ اس میں تھیٹر کے لوازم کا تجزیہ کیا جائے۔ اور اس کی کامیابی اور ناکامی کا وہی تناسب مقرر کیا جائے، جو تھیٹر کے لوازم کا اس میں ہے۔ اگر کوئی چیز محض قدیم ہو جانے کی وجہ سے مقدس نہیں ہو جاتی، تو میں اس اعلان کی جرأت کروں گا کہ ڈرامے کا مذکورہ تصور اور ڈرامے کی تنقید کا مذکورہ معیار ایک مغالطے پر مبنی ہے۔ ڈرامے کی پُراسرار حرکیت کا سانچہ کوئی ضروری نہیں کہ تھیٹر ہی کے خطوط پر مرتب ہو۔ ڈرامے کی جان ایکشن ضرور ہے لیکن ایکشن کو ایکٹنگ کا مترادف یا اس پر منحصر سمجھنا سراسر خلطِ مبحث اور مغالطہ ہے۔ اس ژولیدگیٔ فکر کی محرک ڈرامے کی پیچیدہ و مبہم تاریخ معلوم ہوتی ہے۔ ڈرامے کی ابتدا قبلِ تاریخ کے دھندلکوں میں گم ہے۔ یونان یا ہندوستان، جہاں بھی اس کی ابتدا ہوئی ہو، اس لمحہ اور موقع کا کوئی متعین سراغ نہیں ملتا۔ جب

یہ ابتدا ہوئی، واضح طور پر کچھ بھی نہیں معلوم کہ اس ابتدا کی نوعیت و ہیئت کیا تھی، سب سے بڑھ کر یہی نہیں معلوم کہ پہلے ڈراما لکھا گیا یا پہلے تھیٹر لگایا گیا، یہاں تک کہ اب یہ بحث "انڈا پہلے کہ مرغی پہلے" والے مباحثے کی حد میں داخل ہو گئی ہے۔ چنانچہ ڈرامے کی ابتدا کے بارے میں ہمارے پاس جو کچھ ہے وہ صرف قیاسات کا طومار ہے۔ بہر حال اتنا مان لینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ ڈراما یونان اور ہندوستان کی مظاہر پرستی کی ایک عبادت کے طور پر شروع ہوا، اور اس مظاہر پرستی کی مخصوص نوعیت کے ساتھ ساتھ دونوں ملکوں کے عوام کی تماشا پسندی نے اسے تھیٹر کی ایک شکل دے دی۔ اس طرح بالکل ظاہر ہے کہ ڈرامے کے ساتھ تھیٹر جو شروع ہی سے لگ گیا تو اس واقعے میں ادب اور ادبی تصور کو کوئی دخل نہیں تھا۔ ادبی نقطۂ نظر سے یہ ایک حادثہ تھا جو ڈرامے کے ساتھ ہو گیا۔ اب یہ دنیائے ادب کی چند ستم ظریفیوں میں ایک ہے کہ یہ حادثہ آج تک ایک واقعہ بن کر ڈرامے کے پیچھے لگا ہوا ہے، اور اس حادثے کو واقعہ بنانے اور بنائے رکھنے میں عوامیت پسند ڈراما نگاروں سے کچھ زیادہ ہی حصہ علم دوست نافدین ادب کا ہے۔ برنٹ آرنلڈ کے طریق تعبیر سے کام لے کر میں کہوں گا کہ ڈرامے کا یہ تھیٹریکل تصور کسی حقیقی تنقید کا ثبوت نہیں، محض تاریخی تنقید کا نشان ہے یعنی اس تصور میں ڈرامے کے فنی حقائق کی بجائے اس سے متعلق تاریخی واقعات پر اعتماد کیا گیا ہے۔ یہاں ڈرامے کی ادبی حقیقت نگاہوں سے

اوجھل ہو گئی ہے اور اس کی تاریخی ڈرامہ ذہن پر کابوس کی طرح سوار ہو گئی ہے۔

اس مرحلے پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم تھیٹر کا ایک سرسری جائزہ لے لیں۔ سب سے پہلے میں واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میرے خیال میں تھیٹر اور سینما فنی اور بنیادی طور سے دو الگ چیزیں نہیں۔ دونوں کی تکنیک ایک ہی ہے۔ صنعت اور آلات کے اعتبار سے تھیٹر اور سینما میں مدارج کا فرق ضرور ہے، لیکن وضع و ہیئت دونوں کی ایک ہی ہے۔ تھیٹر ہو یا سینما دونوں کے روایتی عناصر تین ہیں: ایکٹنگ، موسیقی، رقص۔ ڈرامے کے کرداروں کی حرکات و سکنات اور مکالمات و اشارات کی نقلیں تھیٹر کے ایکٹر اپنی بنائی ہوئی وضع اور اس سے زیادہ بناوٹی انداز و ادا کے ذریعے اتارتے ہیں۔ پورا ڈراما اپنے حقیقی کرداروں کے چہروں سے نکل کر مصنوعی ایکٹروں کی وردیوں سما جاتا ہے، ایکٹر کرداروں کو اسی طرح اپنا لیتے ہیں کہ ان پر حاوی ہو جاتے ہیں اور نقل کو اصل کے مطابق بنانے کی تمام کوششوں کے باوجود ایکٹر کی شخصیت فطری طور پر کیریکٹر کی شخصیت کو بے دخل کر دیتی ہے، حالانکہ بیچارہ ایکٹر اپنی حد تک اپنی ذاتی شخصیت کو مسخ کر کے اس کو کیریکٹر کی شخصیت پر ڈھالنے کی سعی بلیغ کرتا ہے، مگر فطرت مرتے مرتے بھی اپنا اظہار کئے جاتی ہے۔ ایکٹنگ کی اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ڈرامے کے اصل کیریکٹر کے احساسات کم سے کم پردے

اظہار آتے ہیں اور بسا اوقات غلط رنگ میں بھی یہ اظہار آتے ہیں۔ چنانچہ تھیٹر میں آکر ڈرامے کی آدھی روح تو یقیناً نکل جاتی ہے۔

موسیقی اور رقص نے اگرچہ ڈرامے کی روایات میں شامل ہو کر عناصر کی حیثیت اختیار کر لی ہے، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ ڈرامے کے مضمون و موضوع سے ان کا کوئی رشتہ نہیں ہوتا، اور یہ صورت حال ڈرامے کی نسبت سے تھیٹر کے ایک اور نقص کی نشان دہی کرتی ہے، یعنی تھیٹر نے خواہ مخواہ ڈرامے کے اندر غیر متعلق اور بعض اوقات ڈرامے کے عمل سے مزاحم عناصر کو داخل کر دیا ہے۔ آخر کسی ماجرے سے ناچ اور گانے کا کیا تعلق ہے؟ اگر ڈرامے انسانی زندگی کے کوائف کی عکاسی کرتا ہے، تو کیا انسانی معاشرہ ناچ اور گانا بھی شامل ہیں، کیا واقعہ یہی ہے کہ افراد انسانی، مرد اور عورت، آپس میں بات چیت، عمل اور ردعمل کے ساتھ ساتھ لازماً ناچتے اور گاتے بھی پھرتے ہیں؟ یونانی و ہندوستانی کے قدیم کلاسیکی ڈراموں سے ہم تھوڑی دیر کے لیے صرف نظر کر لیں (کیونکہ مسلمہ طور پر اس دور میں ڈرامے کے اندر بعض ایسے اجزا رکھے، مثلاً کورس، شامل تھے، جو ممکن ہے اپنے وقت اور مقام کے لیے موزوں ہوں، مگر اب فرسودہ اور غیر ضروری سمجھے جاتے ہیں)۔ تو آج کی زندگی اور سماج میں سینما اور ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی نامشکورانہ کوششوں کے باوجود، ناچ اور گانے کا مقام کیا ہے؟ وہ سینمائی ڈرامے جو سوشل

فلموں کے نام سے آج کی سماجی زندگی کی عکاسی کا دعویٰ کرتے ہیں، ان کی مصنوعی اور مضحکہ خیز ایکٹنگ سے صرف نظر بھی کرلیں، تو آخر ان میں ناچ اور گانے کا فنی جواز کہاں سے نکلتا ہے؟ ان چیزوں سے کس سماجی حقیقت کو آئینہ دکھایا جاتا ہے؟ کیا حقیقت یہی ہے کہ مرد اور عورت جو ایک دوسرے کے عشق میں گرفتار ہو جاتے ہیں، تو عشق انہیں عاشق و معشوق کے ساتھ ساتھ شاعر اور رقاص، موسیقار اور فن کار بھی بنا دیتا ہے، اور وہ جن کی ملاقاتیں چوری چوری ہوا کرتی ہیں، وہی ڈنکے کی چوٹ ناچنے تھرکنے اور گانے بجانے بھی لگتے ہیں؟ صاف بات یہ ہے کہ دور قدیم میں کوئی گانے اگر مافوق الفطری مداخلتوں کے آئینہ دار تھے، تو دور جدید میں موسیقاروں اور رقاصوں کے کرتب سستی تفریح، ڈرامے کی قیمت پر تفریح، سے زیادہ کوئی کمال نہیں دکھاتے۔

اب ہمیں مسئلے کی نوک کا سامنا کرلینا چاہیے۔ کیا ڈراما کھیٹر سے الگ نہیں کیا جاسکتا؟ اس سوال کا جواب سمجھنے کے لئے چند بنیادی باتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ میں نہیں جانتا ڈرامے اور تھیٹر کو ایک قرار دینے والے ناقدین نے اس حقیقت پہ کہاں تک سوچا ہے کہ ڈراما اور تھیٹر، چند تاریخی حادثات اور سماجی واقعات کے باوجود، بہر حال فن کی دو مستقل اور جداگانہ اکائیاں ہیں، ڈراما ڈراما ہے اور تھیٹر تھیٹر ہے،

ممکن ہے کہ ڈراما کبھی تھیٹر بھی ہو جاتا ہو مگر تھیٹر بجائے خود تو کبھی بھی ڈراما نہیں بن سکتا۔ چنانچہ تھیٹر تو اپنے موضوع اور مضمون کے لئے یقیناً ڈرامے کا محتاج ہے، لیکن ڈراما اپنے فن ہونے کے لئے تھیٹر پر قطعاً منحصر نہیں۔ ڈرامے کی فنی تشکیل میں تھیٹر نام کا کوئی عنصر نہیں ملتا۔ رہی یہ بات کہ تھیٹر ڈرامے کی نمائش کا ایک خارجی ڈھانچہ یا وسیلہ فراہم کرتا ہے، تو واقعہ کے طور پر یہ بات اپنی جگہ ثابت اور رائج ہے، لیکن اسی واقعہ سے اس حقیقت کا بھی ثبوت مل جاتا ہے کہ تھیٹر کا ڈرامے کے عناصر ترکیبی میں کوئی مقام نہیں، اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ نمائش کے ایک وسیلے یا ایک فورم کی ہے۔ رہا یہ تاریخی حادثہ (اس کی حقیقت کتنی ہی مبہم ہو) کہ ڈرامے کی پیشکش تھیٹر کی شکل ہی میں شروع ہوئی تو اس نکتے پر غور کرنا چاہیے کہ اب جبکہ ڈرامے کی اپنی فنی ہیئت پختہ ہو چکی ہے، اور چھاپے کی شکل میں نشر و اشاعت کا ایک بہتر وسیلہ مہیا ہو چکا ہے، اظہار کی خام کاریوں کو برقرار رکھنا کہاں کی دانائی ہے؟ کیا خیال ہے انگریزی لیرک کے بارے میں جس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ اس کی تعمیر میں "لایر" نام کا آلۂ موسیقی ابتدائی عامل کی حیثیت رکھتا ہے ـــ کیا کوئی ناقد ادب جسارت کرے گا کہ لیرکل شاعری کا معیارِ حسن و قبح اس بات کو قرار دیدے کہ وہ لایر یا اس جیسے کسی آلۂ موسیقی پر گائی جا سکتی ہے کہ نہیں؟ اگر نہیں، جیسا کہ سبھی جانتے ہیں، تو پھر ڈرامے کے معیار نقد میں تھیٹر کو کیوں دخل

ہو؟ ڈراما بھی تو اسی طرح، اتنا ہی اور ویسا ہی ادب ہے، اوّل و آخر ادب ہے جس طرح، جتنا اور جیسا افسانہ، ناول، شاعری وغیرہ۔ جی ہاں، ڈراما ادب ہے، فن کی ایک شاخ، اور تھیٹر ادب نہیں ہے، فن کی دوسری شاخ۔

اس طرح واضح ہوتا ہے کہ ڈراما، چند حادثاتی وابستگیوں کے باوجود، اپنی اصل میں تھیٹر سے الگ ایک چیز واقع ہوا ہے، اور ہم جب چاہیں اس کو تھیٹر سے الگ کر سکتے ہیں۔ کُلُّ شیءٍ یرجِعُ اِلیٰ اَصلِہٖ۔ اور جتنا جلد ممکن ہو ہمیں ڈرامے کو تھیٹر سے الگ کر ہی لینا چاہیے، اگر ڈرامے کو اس دور میں ایک فن، ایک ہیئتِ ادب، ایک جاندار اور موثر صنعت کی حیثیت سے باقی رکھنا اور ترقی کرتے دیکھنا ہمیں منظور ہے۔ کون نہیں جانتا کہ آج دو پہلے پرد ے کے چمتکاروں نے ڈرامے کی ادبیت کو تباہ کر کے رکھ دیا ہے؟ تھیٹر کی ناخلف اولاد سینما کے ہاتھوں ڈرامے پر دوہری بپتا پڑی ہوئی ہے۔ اوّل تو جو ڈراما تھیٹر کے ہتھے چڑھ گیا اس کے سارے ادبی اوصاف غارت ہو گئے اور وہ محض 'اسکرپٹ' ہو کر رہ گیا۔ دوسرے، اب ڈراما نگاروں کے شعور پر اسکرین کی تکنیک اس درجہ مسلّط ہو گئی ہے کہ وہ سینمائی تکنیک ہی کے انداز میں سوچنے اور لکھنے لگے ہیں، اور اس طرح ڈرامے کی اپنی ہیئت روز بروز مسخ ہوتی جاتی ہے اور اس کی ادبی قدریں فنا ہو رہی ہیں۔ لہذا اگر ڈرامے کو تھیٹر اور

سینما کی ہلاکت خیزیوں سے بچانا اور اس کے ادبی کردار کو بحال کرنا مقصود ہے تو اب اس میں تاخیر کی کوئی گنجائش نہیں رہ گئی۔ کچھ باشعور اور جری فنکار میدان میں آئیں، تقلید کی بیڑیوں کو کاٹ ڈالیں، اجتہاد سے کام لیں اور ڈرامے کو خالصتہ ایک صنف ادب کی حیثیت سے برتیں اور پروان چڑھائیں۔

بالخصوص اردو ادب میں تو ڈرامے کی ادبی نوعیت کے واضح امکانات موجود ہیں۔ اس مضمون کی ابتدا میں عرض کیا جا چکا ہے کہ ہر ادب کی اپنی ایک ذہنی فضا اور تہذیبی اقدار و روایات ہوتی ہیں جن کے پس منظر میں ہی اس ادب کا رجحان اور مقام متعین کئے جاتے ہیں اور اس کا ارتقا ممکن ہوتا ہے۔ حسن اتفاق سے اردو ادب کی روایات میں تھیٹر اور اس کے لوازم و مظاہر پہلے ہی سے شجر ممنوعہ ہیں۔ یہ ایک فکر انگیز نکتہ ہے کہ مشرقی ادبیات یا یوں کہیے عالمی ادبیات میں وہ ادب جنکی ذہنیت اسلامی اصولوں سے بنی ہے، ان کے اندر، دوسری صنفوں کے برخلاف، ڈرامے کو فروغ نہیں حاصل ہو سکا۔ اس کا سبب اس کے سوا کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ اسلام نے ایکٹنگ، رقص اور آلاتی موسیقی: تھیٹر کے تینوں عناصر کو ممنوع قرار دیا ہے، جب کہ تھیٹر کو مغربی ادبیات نے ڈرامے کے لئے جزو جان بنا رکھا ہے، چونکہ رقص و موسیقی اور ایکٹنگ کو ان ادبیات کی ذہنیت میں رسوخ حاصل ہے، لیکن عربی ہو کہ فارسی کہ اردو، اسلامی ذہنیت رکھنے والے ان سارے ادبوں میں ایک صنف

ادب کی حیثیت سے ڈرامے کا تعارف مغربی ادبیات ہی کے ذریعے ہوا ہے، چنانچہ ابتدائے تعارف میں بالعموم ادیبوں اور مفکروں اور ناقدوں کو ڈرامے کی ذہنی قدروں پر سوچنے کا موقع نہیں ملا، مگر غیر شعوری طور پر مصنف اور قاری دونوں کے ذہن میں ڈرامے کے مغربی تصور اور اس کی تھیٹریکل ہیئت کے متعلق شبہات اور تاملات رہے، نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما کسی نہ کسی طرح لکھا، پڑھا اور پیش تو کیا جاتا رہا لیکن گہرے ذہنی خلجان کے سبب ان سارے اشغال میں یکسوئی، خلوص اور سرگرمی کی کیفیت پیدا نہیں ہو پائی اور ڈرامے کو وہ فروغ نہیں حاصل ہوا جس کے امکانات اس کے اندر پائے جاتے ہیں۔

بہر حال اب جب کہ تھیٹر کے عروج، یعنی سینما نے ڈرامے کی ادبیت کو خطرے میں ڈال دیا ہے اور اہل نظر اس کے بچاؤ کے لئے سرگرداں ہیں، مگر ان کی کوئی تیجہ خیز صورت سمجھائی نہیں دیتی، اسلامی ذہنیت والے ادب بالخصوص اردو ادب اپنی مخالف تھیٹر بنیادوں کی بدولت رہنمائی کا فرض انجام دے سکتا ہے۔ گرچہ تھیٹر اور سینما ایک طویل عرصے سے اس معاشرے میں بھی رائج ہیں، جو اردو ادب کا ماحول ہے۔ لیکن خوش قسمتی سے ابھی تک رقص و موسیقی اور ایکٹنگ کو معاشرے میں قدروں کی حیثیت نہیں حاصل ہوئی ہے، ابھی تک یہ تماشے اردو کے کے ماحول کو صرف نرغے میں لئے ہوئے ہیں، اس پر قابض نہیں ہوپائے

ہیں، اور آئندہ بھی اس بات کی کوئی اُمید نہیں معلوم ہوتی کہ ہمارا معاشرہ اس درجہ شکست خوردہ ہو جائے گا کہ رقص و موسیقی اور ایکٹنگ کو معاشرتی قدروں کے طور پر قبول کرے گا۔ چنانچہ اس وقت عربی و فارسی کے ساتھ ساتھ اُردو کا مؤثر ایک ایسا دورِ زمین پر رہ گیا ہے، جس میں ڈرامے کو خالص ادبی نہج پر استوار کرنے کی کوئی ایسی تحریک چلائی جا سکتی ہے، جس میں ایک طرف مصنف کو پوری ذہنی یکسوئی اور اطمینانِ خاطر میسر ہو اور دوسری طرف قارئوں کا بھی پورا اور سچا تعاون حاصل ہو۔ واضح ہو کہ ہمارا مقصد ڈرامے کی ادبیت کو دورِ حاضر کے تماشائی تھیلکوں میں، بچانا اور بڑھانا ہے، اور حسن اتفاق سے دنیا کی اہم زبانوں میں اس وقت اُردو کا تہذیبی ماحول اس سنجیدگی اور سکون کا مایہ دار ہے، جو ادبی ڈرامے کے تحفظ و ترقی کے لئے درکار ہے۔

اُردو افسانے کا ایک رُخ

مغربی ادبیات کے زیرِ اثر اُبھرنے والی صنفوں میں مختصر افسانہ ہی ایک ایسی صنف ہے، جس میں اُردو ادب نے کمال حاصل کیا ہے، اس حد تک کہ اس کے بعض لکھنے والوں کو بین الاقوامی حیثیت مل گئی ہے۔ اسی لئے اس صنف کے ادبی معیار کے متعلق ہمیں، برابر چوکنا رہنا چاہیئے۔ ناقدوں کو چاہیئے تھا کہ ہر سال اس کے نگرِ فن کا جائزہ لیتے رہتے، تاکہ اس طرح شعور بڑھتا اور بے شعوری کم ہوتی۔ افسانے کے متعلق اس خبرداری کی خاص کر ضرورت ہے۔ کہانی لکھنے کو عام طور پر آسان سمجھا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ کہانی پڑھنے والوں کی تعداد کثیر ہونے کے سبب بازار میں اس کی مانگ اور بھی زیادہ ہوتی ہے۔ ان دو اسباب کا خطرناک نتیجہ یہ ہے کہ ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی۔ چنانچہ یہاں تیسرے بلکہ چوتھے درجے کے قلمکاروں کی بھرمار ہو گئی ہے۔ اور اس انبوہ میں قدرِ اول کے فنکاروں کے لئے بھی معیار کا برقرار رکھنا دشوار ہو گیا ہے۔ جب کوئی چیز بازار میں مقبول ہو جاتی ہے تو اس کی بے شمار نقلیں بھی چل پڑتی ہیں۔ خریدنے والوں

کو دھوکا تو ہو ہی جاتا ہے، اس سے زیادہ تشویش کی بات یہ ہے، کہ سستا اور سہل الحصول سمجھ کر عوام (بعض اوقات خواص بھی) نقل ہی کو اصل پر ترجیح دینے لگتے ہیں، یہاں تک کہ اصل کی تخلیق ہی رک جاتی ہے۔ اردو افسانہ اس وقت کچھ ایسی ہی صورتِ حال سے دوچار ہے۔

ہمارے ادب میں مختصر افسانہ ایک جدید صنف ہے بیسویں صدی کے نصف اول میں اس کا نشو و نما ہوا۔ پریم چند نے اس کی روایت بنائی۔ اس کے بعد یہ ترقی پسند تحریک کا آلہ کار بن گیا۔ اصطلاح میں ترقی پسندی سے مراد مارکسیت ہے۔ اس وقت مجھے اردو افسانے کے جس رخ پر تنقید کرنی ہے وہ ایسی مارکسیت کا پروردہ ہے۔ اس کو پروان چڑھانے میں غیر شعوری طور پر ان ادیبوں کا بھی حصہ ہے، جن کو مارکس کے فلسفہ معاشیات سے کوئی ہمدردی نہیں۔ اس مرحلے پر میں ایک عام غلط فہمی کا ازالہ ضروری سمجھتا ہوں۔ مارکسی ناقدوں کا پھیلایا ہوا یہ مغالطہ عام طور پر مان لیا گیا ہے کہ پریم چند کی بنائی ہوئی روایت اور ترقی پسندی ایک ہی چیز ہے۔ اس مفروضے کی بنا اس حادثے پر ہے، کہ پریم چند نے ترقی پسند تحریک کے قیام کے لیے بلائے گئے کنونشن کی صدارت کر دی تھی۔ بس یہ ایک حادثہ بنیاد بنا گیا ہے۔ اس ادبی مغالطے کا یہ پہلو چند اردو افسانے کی روایت کے ساتھ ساتھ اس میں پائی جانے والی موجودہ مارکسیت کے بھی بانی ہیں مجھ کو حیرت

ہے کہ اتنا بڑا ادبی جھوٹ کس طرح ہمارے ناقدوں کے حلق سے اُترتا رہا۔ پریم چند کی پوری زندگی اور زندگی بھر کا ادبی کردار ان کی آنکھوں سے اوجھل ہو گیا اور بیشتر نظر رہی صرف یہ ہنگامی بات کہ انہوں نے اپنی آخر عمر میں ترقی پسند تحریک کے سلسلے میں ایک اعزازی منصب چند گھنٹوں کے لیے قبول کر لیا۔ کیا اس تاریخی حقیقت کو واضح کرنا ضروری ہے کہ ۱۹۳۵ء، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک ایک مبہم اور مجہول قسم کی کوشش تھی اور اس کا فکری نصب العین قطعی غیر واضح تھا؟ چنانچہ اسی وقت نہ تو مارکس کا نام تھا نہ اشتراکی اصولوں کا پرچار اور نہ پریم چند مارکسی پیچ و خم سے واقف تھے۔ انہوں نے خلوص کے ساتھ صرف یہ سمجھا تھا کہ کچھ نوجوان اب ان ہی افکار کی باضابطہ ترویج کرنا چاہتے ہیں جنہیں وہ ایک عرصے سے اپنی کہانیوں میں پیش کرتے رہے ہیں۔ موصوف کے خطبۂ صدارت میں بھی چند عام انسانی اقدار کی ہی نشان دہی کی گئی ہے۔ اب ان کی تعبیریں مارکسی تبصرہ کار جو بھی کھینچ تان کریں۔
بہر حال، پریم چند تو ترقی پسندی کے مارکسی پیچ و خم نمایاں ہونے سے پہلے ہی رحلت کر گئے، اور انہیں نہ تو اصطلاحی ترقی پسندی کو سمجھنے کا موقع ملا اور نہ اس کے متعلق کوئی واضح رویہ اختیار کرنے کا، لیکن اشتراکی مبلغوں کو ضرور موقع مل گیا کہ خود کو پریم چند کا سجادہ نشین ثابت کر کے ادب میں اپنا بھرم قائم کرنے کی کوشش کریں۔ چنانچہ پیرِ مغاں کے حینِ حیات سے جب کوئی واضح سند نہیں مل سکی

تو پیش گوئی پر اکتفا کیا گیا کہ اگر وہ کچھ دن اور زندہ رہتے تو .... حالانکہ خدانخواستہ اگر کچھ دن اور وہ واقعی زندہ رہ جاتے تو ان کا بھی وہی حشر کیا جاتا جو آل احمد سرور، اختر اورینوی، علی عباس حسینی وغیرہ کا کیا گیا۔

بہرحال، اس وقت اردو افسانے میں دو روایتیں نمایاں ہیں، ایک تو اصلی روایت پریم چند کی ہے، دوسری اس کی نقل، ترقی پسندی کی، اور دونوں ایک دوسرے سے بنیادی طور پر مختلف ہیں۔ اصل و نقل میں بس اتنی ہی مماثلت ہے جتنی خالص سونے اور اس کے ملمع میں ہو سکتی ہے۔ پریم چند کی عظمت یہ ہے کہ انہوں نے کہانیوں میں انسانیت کی بنیادی قدروں کو ابھارا، شجاعت، مروت، ایثار، اخوت، دیانت اور پاکیزگی وغیرہ جیسے بلند اور اہم انسانی اوصاف پر زور دیا۔ اس کے برخلاف اشتراکی ترقی پسندی نے قدروں کو چھوڑ کر اپنے آپ کو زیادہ تر وقتی مسائل میں، الجھائے رکھا، ایسے مسائل میں جن کی نوعیت سیاسی ہے پریم چند نے انسانی بھائی چارے کا سبق دیا تھا، ان کے خود ساختہ جانشینوں نے طبقاتی آویزش کی تلقین کی۔ ایک طرف پریم چند کی آشتی اور شانتی ہے، دوسری جانب ترقی پسندوں کی جدلیات دونوں کے درمیان تفریقات کا حاصل یہ نکلتا ہے کہ پریم چند کا نقطۂ نظر اخلاقی ہے اور ترقی پسندوں کا معاشی۔ اس بنیادی فرق سے تفاوت راہ

کے بے شمار گوشے پیدا ہوتے ہیں، اس مختصر مضمون میں میں صرف
ایک پہلو پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں۔

یہ ایک عجیب واقعہ ہے کہ پریم چند کی "مفاہمت"
فکر و عمل کی جرأت پر مبنی ہے اور اس کے برعکس اشتراکیت
پسندوں کی "مجاہدیت" کا شاخسانہ دل و دماغ کی نسائیت ہے۔
محبت کبھی فرہاد کو کوہکن اور قیس کو دشت نوردی پر اُبھارتی تھی۔
کبھی عشق آتش نمرود میں بے خطر کود پڑتا تھا لیکن اب ہمارے افسانوں
کے ہیروؤں کو بھی جذبہ خانہ نشینی اور اسیر زلف رہنے پر مجبور
کرتا ہے۔ اس وقت ہمارے افسانوں میں عشق کا ایک عجیب
تصور رواج پا رہا ہے۔ اب عشق خارا شگافی کا محرک نہیں رہ گیا
ہے، صرف شیشہ سازی کا باعث ہے۔ ایک مجہول قسم کا گھریلو
پن، ذاتی اور خاندانی سلامتی، خوش حالی کی تمنا، عشق کوشی کی
آرزو، بہت آگے بڑھے تو کسی محتاج کے ساتھ ہمدردی کا اظہار،
زندگی ان ہی چار دیواریوں میں محصور ہو کر رہ گئی ہے۔ ان حدود
سے باہر کبھی کوئی نقل و حرکت، اسٹرائک اور توڑ پھوڑ کی صورت
میں ہوتی بھی ہے، تو اس کا سطح نظر ذاتی، خاندانی، طبقاتی مفاد
کے اوپر نہیں اُٹھتا۔ بودے قسم کی عاشق مزاجی اور مفاد پرستی کا
یہ میل بظاہر عجیب ہو تو ہو، در حقیقت بہت منطقی ہے۔ موجودہ
اردو افسانے کی فضا پر چھائی ہوئی یہ کوچہ گردی، پریشاں روزگاری
اور آشفتہ سری خالص قبائلی ذہنیت کی غماز ہے۔ جس میں عالمی

تہذیب کے ارتقا کا عکس نظر نہیں آتا۔ دراصل ثقافت اور آفاقیت کے جواہر اس وقت تک حاصل نہیں ہو سکتے، جب تک نصب العین روحانی اور اخلاقی نہیں ہوا اور ہنگامی مسائل کے بجائے ابدی قدروں کو مقصود عمل نہیں بنایا گیا ہو۔ جہاں فقط زر، زمین اور زن کی خالص مادی و معاشی تثلیث ہی کارفرما ہو وہاں خصبیت اور وحشت کے سوا اور کیا حاصل ہو سکتا ہے؟ پریم چند کے "میدان عمل" سے کرشن چندر کے "ایک عورت ہزار دیوانے" تک اردو افسانے نے قصہ گوئی میں شاید ترقی کی ہو تو کی ہو، ذہنی حرکت دریج طور سے مائل بہ تنزل ہے۔ (مذکورہ تخلیقات ناول کی صورت میں ہیں، مگر زیر بحث معاملے میں ناول اور افسانے کے درمیان کوئی فرق نہیں، دونوں کا رجحان یکساں ہے)۔

جدید ترین افسانہ نگار ترقی پسند تحریک کے ساتھ ضابطے کا تعلق نہیں رکھتے۔ نہ اس تحریک کے ساتھ ان کی شعوری نظریاتی پابندی ہے۔ بعض تو اس کے خلاف ردعمل پر آمادہ ہیں لیکن یہ واقعہ ناقابل انکار ہے کہ ان تمام افسانہ نگاروں پر اثر ترقی پسند روایت کا ہی ہے۔ اشتراکی عقاید سے ان کی وابستگی نہیں ہے لیکن ان کی ذہنیت کے غالب عناصر وہ ہیں جو اشتراکی نظریہ حیات کے لازمی و منطقی، گرچہ غیر محسوس، نتائج ہیں۔ اشتراکیت کی بنا انسان کے معاشی مسائل پر ہے۔ غذا، لباس، جنس و مکان

کے مسائل ہی اس کا مطمح نظر ہیں۔ سماج میں انسان اور انسان کے درمیان تعلقات کی بنیاد، اشتراکی نقطۂ نظر سے یہی مسائل ہیں، چنانچہ ان ہی کے حل کی کوششوں سے حیات و کائنات کا ارتقاء وابستہ ہے۔ حاصل یہ کہ ایک مرد، ایک عورت کا ارتباط، اس سے پیدا ہونے والا ایک گھر، بچے اور رشتہ دار، ان سب کے درمیان پسندیدگی کا محور یہ کہ وہ کس حد تک ایک دوسرے کی خالص انفرادی جسمانی ضروریات کو پورا کرتے ہیں، رابطہ کے اس چکر میں ابھرنے والی محبت یا عشق بھی نتیجۃً خالص انفرادی مفاد کا پابند ہے" ترقی پسند افسانہ نگار کی دنیا۔ گرچہ عشق بذات خود ایک رسم شکن جذبہ ہے اور اس کی وسعتوں اور بلندیوں کی کوئی حد نہیں، مگر جب شعور میں محسوس مادی پیکروں کی پرستش جاگزیں ہو جائے تو اچھے اچھے کوہکن بھی سرگشتۂ خمار رسوم و قیود ہو جاتے ہیں۔

یہاں چند معصوم انسانی جذبات، جن کی بنیادی اہمیت اور فطری مرتبے سے انکار ممکن نہیں، صرف قابل تسلیم و تشفی نہیں رہ جاتے، بلکہ ان سے شیفتگی پرستش کی حد تک بڑھ جاتی ہے۔ باپ کی شفقت، ماں کی محبت، بھائی کا انس، بہن کی فدائیت اور محبوب کا عشق، انسانیت کی بقا و ارتقا کے بلند مقصود کے وسائل ہونے کی بجائے خود مقصود بن جاتے ہیں۔ تصور کی اسی بنیادی کجی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اپنے کنبے کے لیے

زیادہ سے زیادہ آسائش کا حصول ہی تمام آرزوؤں کا مرکز بن جاتا ہے۔ چنانچہ اس راہ میں جب کوئی دشواری پیش آتی ہے تو تمنائیں مجروح ہو جاتی ہیں۔ فنکار کے نازک دل پر چوٹ پڑتی ہے اور وہ عجیب عجیب طریقوں سے سماج اور اس کے ان تمام اداروں کے خلاف فریاد کرنے لگتا ہے جو اسے اپنی راہ میں مزاحم نظر آتے ہیں۔

بہرحال یہ پن اور کنبہ پروری بظاہر ایک بہت معصوم چیز ہے۔ اس کی اپنی حدود میں اہمیت اور افادیت بھی مسلم لیکن اپنی حدود سے بڑھ کر یہی چیز کاروان ارتقا کے لئے زنجیر پا بن جاتی ہے۔ اس طرح انفرادیت کوشی اور خودغرضی پیدا ہو جاتی ہے، ذہن سمٹ جاتا ہے اور نظر تنگ ہو جاتی ہے؛ بلند تر آفاقی قدروں کی سوچ اور پاسداری کے لئے ذہن و ضمیر آمادہ نہیں ہوتے، معاشرہ بڑھنے اور پھیلنے کی بجائے سکڑنے لگتا ہے، قبائلیت اور وحشت کے عناصر نمایاں ہونے لگتے ہیں، فکر میں ندرت اور عمل میں جرأت نہیں رہ جاتی۔ مصلحت اندیشیوں کے سبب سرفروشی اور ایثار کی قوتیں فنا ہو جاتی ہیں۔

اس وقت اردو افسانے کا فکری سرمایہ ایسا ہی کچھ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ افسانے سے انتہائی شغف کے باوجود ہمارے لکھنے والوں نے ابھی تک اس کے صحیح مقام کو پہچانا نہیں ہے۔ ان کے نزدیک اس کی اہمیت شاید اسی قدر ہے کہ لوگ

وقت گزاری کے لئے دلچسپ قصوں سے جی بہلا لیا کریں۔ ادب کا یہ تفریحی نقطۂ نظر کسی بھی صنف کے لئے غلط اور مہلک ہے۔ شک نہیں کہ فن کی ظاہری اپیل انبساط ہے۔ لیکن مجموعی تاثر بصیرت کی شکل میں ہی قابل وقعت ہو سکتا ہے۔ یہ بات نظم اور مقالے کے لئے جتنی صحیح ہے اتنی ہی ناول اور افسانے کے لئے بھی۔ اردو نظم اگر ایک اقبال کے قالب میں فکر و فن کے عروج پر پہنچ سکتی ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ ایسا ہی کمال اردو افسانے کو حاصل نہیں ہو، اور اسی وقت اردو افسانہ دنیا کے تہذیبی ارتقا میں ایک مستقل سرمایہ کی حیثیت سے شامل ہو سکتا ہے، مغرب کی الجھنوں سے آزاد ہو کر دنیا کو اپنی روح کی طمانیت سے بہرہ مند کر سکتا ہے، گورکی نہ سہی، کسی طالسطائی کا جواب پیش کر سکتا ہے۔ کرشن چندر اور منٹو زیادہ سے زیادہ چیخوف اور موپساں تک پہنچتے ہیں۔

"پیام مشرق" پیش کرنے کی حیثیت میں آنے کے لئے ہمارے افسانہ نگاروں کو علمی مطالعے اور تفکر سے کام لینا ہوگا، تبھی یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ بصیرت اور ہونگوار پیمانہ جو سیدا لبے راز کو سرآمد روزگار بنائے۔ اس وقت ہمارے سماج کو اس آگہی اور جرأت کی شدید ضرورت ہے مقبول عام ہونے کے سبب اردو افسانہ ہمارے سماجی استقلال اور تہذیبی ارتقا میں نہایت مؤثر رول ادا کر سکتا ہے، بشرطیکہ فنکار سہل انگاری چھوڑ کر جگرکاوی کے لئے آمادہ ہوں۔

جدید و قدیم کا فرق

جدید اور قدیم کا تصور وقت سے متعلق سمجھا جاتا ہے۔ یعنی زمانے کی حدود میں جو چیز تازہ ہو وہ نئی ہے اور جو فرسودہ ہو جائے، وہ پرانی۔ منطقی طور پر اس تصور کا فطری نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ماضی قدیم ہے اور حال جدید۔ چنانچہ گزری ہوئی باتیں فرسودہ ہیں اور سامنے کی تمام باتیں تازہ، لیکن زمانے کی خانوں میں اس تقسیم کو اگر صحیح مان لیا جائے تو انسان کی باتوں کا دائرہ نہایت محدود ہو جاتا ہے۔ "تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے" یہ مقولہ صحیح نہ بھی ہو تو از کم یہ حقیقت بیش پا افتادہ ہے، کہ ہر حال کی رگوں میں ماضی کا خون دوڑتا ہے۔ ہر جدید، قدیم کا دوسرا رُخ ہے۔ حاضر سماج کی بنیادی قدروں کا تجزیہ کیا یا جائزہ ہی لیا جائے، تو ان میں کوئی ایک چیز بھی بمشکل ایسی ملے گی جو ماضی میں بھی ٹھیک اسی طرح موجود نہیں رہی ہو۔ یہاں تک کہ اصلاً ان قدروں کی تعبیر اور تعمیل میں بھی کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ دیانت، شجاعت اور فیاضی کے عناصر صفحہ ہستی پر بسنے والے پہلے آدم سے آج

تک ویسے ہی ہیں (بشرطیکہ ہم آدم کو حیوانوں کی اولاد کہہ کر ان عناصر کی تشریح اسی کے آبا کی وحشت کے مطابق نہ کرنے لگیں۔) ہم یہ مان بھی لیں کہ قدرت کے کارخانے میں سکون محال ہے تو حرکت بہر حال ایک تدریج اور تسلسل کے ساتھ ظہور پذیر ہوگی۔ پھر حرکت کا مطلب لازمی طور پر تغیر تو نہیں۔ ترقی کے لئے تبدیلی شرط تو نہیں۔ انقلاب زندہ باد یا مردہ باد، اس کا مطلب ہر اگلی چیز کو الٹ کے رکھ دینا نہیں ہو سکتا، نہیں ہوتا ہے۔

مربوط اور ترقی پذیر سماج میں ایک چیز ہوتی ہے روایت، جس سے بغاوت نام کی کوئی حرکت معقول اور مفید تو نہیں ہی ہے، ممکن بھی نہیں۔ روایت سے بغاوت کر کے آدمی جائے گا کہاں اور حاصل کیا کرے گا؟ سمندر کا رخ موڑ دینے کا تصور بڑا ولولہ انگیز ہے۔ لیکن عالم واقعہ میں آج تک ایسا ہو نہیں سکا۔ تاریخ ایک سمندر ہے جس کا سیل اسے ہی سانس لینے والوں کو ازل کے ایک دہانے سے ابد کے دوسرے ساحل تک بہائے لئے جا رہا ہے۔ شوریدہ لہریں کتنا ہی اچھلیں۔ راہ کے آس پاس پڑی ہوئی چٹانوں سے کتنا ہی سر ٹکرائیں، حیطہ آب سے باہر نہیں نکل پاتیں، تھک ہار کر بالآخر دھرے پر سکون دھاروں کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔ بیکراں کائنات کی یہ نیلگوں فضا اپنے ایک حقیر سیارے کی طرح کسی محور پر گردش نہیں کر رہی ہے، کسی مقصد کی جانب آہستہ آہستہ گامزن ہے۔ ہم اس حقیقت کو محسوس کریں

یا نہ کر پائیں، اس طلسم میں اسیر ضرور ہیں۔ ہاں تو انسانی سماج کی اپنی ایک مسلسل روایت ہے جس کی بنیاد پر یہ ایک مربوط ارتقا کے پیہم عمل سے گزر رہا ہے۔ ہر دور ہمارے سامنے ایک نیا زینہ پیش کر دیتا ہے۔ اس ترتیب سے آدم خاکی عروج کی منزلیں طے کر رہا ہے، تاکہ اپنی کھوئی ہوئی منزل دوبارہ حاصل کر کے عروج سے ہمکنار ہو۔ ظاہر ہے کہ ترقی کی اس سیڑھی کا اگر کوئی ایک ڈنڈا بھی نکال لیا گیا تو اوپر کی طرف چڑھتے ہوئے آدم کے قدم ڈگمگانے لگیں گے، گرچہ اسے چھوڑے ہوئے زینے پر لوٹ کر نہیں آنا ہے، لیکن اصل چیز تو پوری سیڑھی کی متوازن ساخت ہے، جس کی کلی مضبوطی ہی اگلے قدموں کی ضامن ہے۔ سائنس کے نظریات بھی ایک ارتقا کی تائید کرتے ہیں۔ انقلاب کا کھیل بچھڑے لوگوں کا دل بہلانے کے لئے ہی ہو سکتا ہے۔

ظاہر ہے کہ انسانی سماج کی اس ارتقائی روایت کا عمل دست بدست وراثت ہی کی شکل میں جاری رہ سکتا ہے۔ ہر پچھلی نسل اپنے اگلوں سے وہ بنیادی باتیں سیکھتی چلی جاتی ہے، جن کی روشنی میں اس کو اپنے حصے کے حوادث سے گزرنا ہے۔ ہر بیٹا اپنے باپ کے تجربوں کا وارث ہوتا ہے۔ اسی طرح ذہنی سرمایہ نسل بعد نسل منتقل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ کائنات کی ظاہری ربط میں اصل رہا یہی ہے۔ اسی کی بدولت ہمارے نظام میں وہ توازن ہے جس کی کشش کے سبب نہ سیارے باہم ٹکرا کر پاش پاش

ہو جانے کی بجائے اپنی جگہ ضوفشاں ہیں۔ ایسی یگانگت کی فضا میں جدید اور قدیم کی تفریق ایک تفرقہ ہے۔ اس سے وسعتِ نظر کے اس فقدان کا ثبوت ملتا ہے، جس کو اقبال نے اس انداز میں واضح کیا ہے۔

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیل کم نظری قصۂ جدید و قدیم

آدمی کی زندگی ایک کل اور ایک وحدت ہے۔ اس زندگی کا نظام مربوط ہے اور ایک منظم کائنات کے اندر مستحکم ہے۔ اس نظم و ضبط کے باوصف کائنات اور حیات میں انتشار اور بے ربطیوں کے بے شمار مظاہر نظر آتے ہیں۔ یہ بھی عالم کی ترتیب کا ایک ضروری جزو ہے۔ اس لئے کہ زندگی کی ترکیب ایک قسم کے مادے سے نہیں ہوئی۔ اس کے خمیر میں رنگ برنگ عناصر شامل ہیں۔ حیات کا لطف بہت کچھ اس تنوع سے وابستہ ہے۔ ورنہ انسان کی سیمابی کیفیت یکسانی سے اکتا جاتی۔ مگر تنوع کا مطلب انتشار پسند تلوّن نہیں۔ ممکن ہے انسان کی فطرت اس کی طرف کھنچتی ہو۔ لیکن جو طاقت کائنات اور حیات کے کارخانے کو چلا رہی ہے، وہ کسی طرح اس کی اجازت نہیں دے سکتی۔ یہ دنیا، اس پر سانس لیتی ہوئی زندگی اور اس پر بسنے والے جاندار، بہرحال اس عظیم طاقت کے تخلیقی منصوبے کے چند اجزا، چند پہلو ہیں۔ چنانچہ یہ طاقت اپنے اس منصوبے کو بروئے کار لانے

کے لئے کچھ اندازے رکھتی اور کچھ تدبیریں اختیار کرتی ہے، جس کو ہم کائنات کی "تقدیر" کہہ سکتے ہیں۔ کائنات کی سطح پر حرکت کرنے والا (اور جامد بھی) ہر فرد، دانستہ یا نادانستہ، چار و ناچار اس تقدیر کا پابند ہے۔

جب ہماری زندگی اتنی باضابطہ اور پیوستہ ہے تو ظاہر ہے کہ وقت کے جو ٹکڑے، حیات کے پہلو اور کائنات کے اجزا ہمیں الگ الگ دکھائی دیتے ہیں، وہ دراصل ایک بڑے کل کے متفرق جز ہیں، بکھرے ہوئے نہیں، ایک دوسرے سے بالکل جڑے ہوئے۔ یوں سمجھئے کہ کائنات دھاگوں کا ایک لچھا ہے، جس کے پیچ رفتہ رفتہ یکے بعد دیگرے کھلتے جاتے ہیں۔ لہٰذا کہنا چاہئے کہ زمانہ ایک ہے، اور کائنات بھی ایک۔ زندگی کا ایک سمندر لاتعداد موجوں کو لئے ہوئے افق کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے کی طرف بہتا چلا جا رہا ہے۔ ایسے میں جدید و قدیم کا قصہ کم نظری کے سوا کسی اور بات کی دلیل نہیں ہو سکتی۔ اگر بصیرت اور وسعتِ نظر سے کام لیا جائے تو جدید اور قدیم دونوں ایک ہی حقیقت کے دو رُخ ثابت ہوں گے۔

پھر جدید اور قدیم کے الفاظ ہی کیوں وضع ہوئے؟ بات یہ ہے کہ ہمارا وجود مطلق نہیں۔ ہماری پوری ہستی اور اس کا ہر عمل اضافی ہے۔ ہم ہمیشہ ہر کام کچھ حدود کے اندر ہی کر پاتے ہیں۔ چنانچہ ہماری لغت کے بے شمار دوسرے الفاظ کی طرح جدید اور قدیم بھی

ہمارے محدود ذہن کے تصورِ وقت کی ناقص تعبیریں ہیں۔ ایک عارضی وجود کے مالک ہونے کے سبب ہم لمحوں میں سوچنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ ہماری نگاہ صرف گزرتی ہوئی گھڑیوں پر پڑتی ہے۔ ہم اس حد تک اپنے حال میں اسیر ہیں کہ اپنے پیچھے اور آگے جانے اور آنے والے زمانوں کے لئے ماضی اور مستقبل کی علیحدہ اصطلاحیں ہم نے وضع کر لی ہیں۔ ہماری نگاہ رسا کی یہ حدیں ناگزیر ہیں۔ ہماری نظر کتنی ہی بڑھ جائے پھر بھی کم رہے گی۔

ہم سورج اور چاند کو ایک اُفق سے ابھر کر دوسرے میں ڈوبتا ہوا دیکھتے ہیں۔ ہماری نظر صبح و شام، طلوع و غروب کے اس تماشے میں بند ہے۔ ہم شب و روز، ماہ و سال کے زندانی ہیں۔ چنانچہ زمان و مکان میں اس طبعی اسیری کا منطقی نتیجہ ہے کہ ہم زمانے کی حرکت کو جدید اور قدیم کی ابھرتی اور مٹتی ہوئی لکیروں میں منقسم کر دیتے ہیں۔ اس طرح ہمارے روزمرہ مشغلوں کی تقویم بنتی ہے۔ چنانچہ جہاں تک جدید اور قدیم کے اضافی اور عملی استعمال کا تعلق ہے، وہ ہماری ایک فطری ضرورت ہے۔ اپنے گزشتہ کے احتساب، حال کے فہم اور مستقبل کے قیاس کے لئے ہم نئے اور پرانے کی تعبیریں کرنے پر مجبور ہیں۔ اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں۔

لیکن اصل مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب جدید و قدیم کی اس تقسیم کو امتیاز اور تعارف کی بجائے تنازع اور افتخار

پر محمول کر لیا جائے۔ یہ فرض کر لیا جائے کہ جدید اور قدیم ایک دوسرے سے متضاد اور باہم برسرپیکار ہیں اور یہ کہ ہر نئی بات اچھی اور قابل فخر ہے اور ہر پرانی بات بری اور موجب عار ہے۔ سب سے زیادہ مغالطہ انگیز تصور یہ کہ ماضی میں ابھرنے والی ہر چیز اگر معدوم نہیں تو از کار رفتہ اور بھلا دینے کی ہے اور حال میں پائی جانے والی ہر شئے اہم اور مفید ہے، گزشتہ سے وابستگی پس ماندگی اور تنزلی ہے اور موجودہ کی پابندی سراسر ترقی اور عروج ہے، مختصر یہ کہ جدّت اور قدامت نام کے دو نظریے مستقل اور مختلف فکری مکتبوں کی شدّت اختیار کر لیں اور ان کی بنیاد پر دو متقابل عملی ادارے منظم ہو جائیں، کم از کم نئے اور پرانے کی صفتیں دو ذہنی رجحان اور عملی کردار کی شکل میں صف آرا ہو جائیں۔ یہ صورت حال مغالطے پر مبنی اور ہلاکت خیز ہے۔

یہ مغالطہ دراصل دو سماجی حرکتوں کی دو مختلف لہروں کو نہیں سمجھنے اور خلط ملط کر دینے سے پیدا ہوتا ہے۔ سماجی حرکتوں کے دو مظاہر ہیں، ایک مسئلہ، دوسرے قدر۔ مسائل سطحی اور عارضی ہوتے ہیں۔ یہ وقت اور مقام کے اعتبار سے ابھرتے اور مٹتے رہتے ہیں، جیسے بے روزگاری، ضبط ولادت وغیرہ۔ اس کے برخلاف قدریں بنیادی اور دائمی ہوتی ہیں، یہ کچھ مجرد اوصاف ہیں جو ہر مقام اور وقت کے لئے یکساں اہمیت

رکھتے ہیں۔ جیسے ایمانداری، بہادری، حیا، سخاوت وغیرہ۔
مسائل اپنے ہنگامی کردار کے سبب بعض وقت فرسودہ ہو جاسکتے ہیں
مگر اقدار کی ابدیت انہیں ہمیشہ تازہ رکھتی ہے۔ چنانچہ جدید و
قدیم کی تفریق سماجی حرکت کے ان اطوار میں کسی حد تک صحیح
ہو سکتی ہے جنہیں ہم مسائل کہتے ہیں۔ لیکن وہ آفاقی اوصاف جو
اقدار کہے جاتے ہیں۔ بہرحال وقت کی دست برد اور مقام
کی گرفت سے آزاد ہیں۔

چنانچہ سماج کے عرانی ارتقا میں روایت سے بغاوت
کا تصور غیر منطقی ہے۔ روایت نام ہے اقدار کے مجموعے کا۔
کسی دور میں پیش آنے والے ہنگامی مسائل جب گذر جاتے
ہیں تو ان کی تہ میں بیٹھی ہوئی قدریں اُجاگر ہو کر اپنا ایک نظام
بنا لیتی ہیں۔ یہ نظام دوسرے دور میں ایک زندہ اور فعال
طاقت کی حیثیت سے منتقل ہو جاتا ہے۔ وہاں پھر یہ نظامِ
اقدار کچھ نئے مسائل سے دوچار ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بھی
اپنی مدت پوری کر جاتے ہیں۔ اور نظام اقدار پھر نئی آب و تاب
کے ساتھ ایک اور ل میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ مسائل
موجوں کی طرح اچھلتے اور بکھرتے رہتے ہیں اور قدریں موتیوں کی
طرح تہ میں پرورش پاتی رہتی ہیں۔ اس طرح سماج اپنے قیمتی گوہروں
کو سطح کی طوفانی لہروں سے بچا کر صدف میں محفوظ رکھتا ہے اور جو
موتی جتنا پرانا ہوگا شاید اتنا ہی آبدار اور بیش قیمت ہوتا جائیگا۔

ظاہر ہے کہ اس معاملے میں نیے اور پرانے کی تمیز بے وقعتی اور محرومی، بلکہ نیا ہی ہے۔

لہٰذا جدید تر قدیم کی زمانی و اضافی حقیقت تو مسلّمہ ہے۔ لیکن اس بنا پر دونوں کے درمیان اس اندازکی تفریق کہ ایک کو اختیار اور دوسرے کو ترک کیا جائے، محض فریب ہے۔ فکر و عمل کے معاملے میں ردّ و قبول کا معیار اشیا کی مطلق قدر اور ان کا ذاتی وصف ہے، نہ کہ عارضی و ضمنی اعتبارات۔ بجائے خود نیاپن کوئی خوبی نہیں اور نہ پرانا ہونا کوئی خرابی ہے۔ اپنی اپنی صلاحیت کے لحاظ سے سماج میں دونوں کی جگہ مساوی ہے۔ اسطرح قدیم پختہ و مجرب ہو سکتا ہے اور جدید خام و ناقص۔ نہ یہ تازہ، نہ وہ فرسودہ۔

ان حقائق کے باوجود جدید اور قدیم کی کشمکش انسانی تاریخ کا ایک واقعہ ہے۔ ہر دور کے موڑ پر نئے پرانے کی آویزش سامنے آجاتی ہے۔ اقبال کے الفاظ میں ؎

آئینِ نو سے ڈرنا، طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

ظاہر ہے کہ یہ مشکل غلط فہمی کے سبب پیش آتی ہے۔ آئینِ نو کی سرکشی طرزِ کہن کو اندیشوں میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ورنہ اگر پچھلے سنجیدگی سے کام لیں تو اگلوں کی اُمید وہی ہیں۔ اسی طرح اگر اگلے دور اندیشی کو راہ دیں تو پچھلے ان کا ہی سرمایہ ہیں۔ بزرگوں کی رہنمائی کے بغیر

خود ایک قدم آگے نہیں بڑھا سکتے۔ اور خرد اگر اپنے قدم روک لیں تو زندگی راستے ہی میں تھک کر چور ہو جائیں گے۔ بوڑھوں کی بصیرت اور جوانوں کی حرکت ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ باپ بیٹے جب تک ایک دوسرے کو سمجھ کر سہارا نہیں دیں گے آدمی کا خاندان بڑھے گا تو کیا سنبھل بھی نہیں سکتا۔ دونوں کے درمیان تعاون کی بنیاد بیٹے کی فرمانبرداری اور باپ کی حوصلہ افزائی ہے۔

چنانچہ سماج کی زندگی اور ترقی کے لئے بغاوت اور انقلاب کی وحشت نہیں، روایت اور ارتقا کی متانت درکار ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک صالح اور متحرک سماج بہت سے فاسد اور جامد مادوں کو خارج کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے لیکن ارتقا کا عمل خود ایسی تمام اصلاحات کا ضامن ہے۔ یہ ارتقاء در اصل جدید اور قدیم کی کشمکش میں نہیں، خیر اور شر کی آویزش میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ کائنات کے ارتقار میں خیر و شر کی یہی قوتیں ایک دوسرے سے باہم نبرد آزما ہیں۔ یہی وہ روحانی جدلیات ہے جو صحیح معنی میں ہماری تہذیبی تاریخ کی ترجمانی کرتی ہے۔ حیات و موت کی تخلیق ہمارے عمل کی آزمائش کے لئے ہوئی ہے۔ ہمارے انجام کا فیصلہ نیک و بد کی اس پیکار میں ہماری شرکت کے مطابق ہوگا:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز ۔ چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

(ارتقا)

"جدید اُردو شاعری میری نظر میں"

(ماہنامہ "آج کل" دہلی کے دیئے ہوئے موضوع پر، مقررہ محدود صفحات کو ملحوظ رکھتے ہوئے)

ان دِنوں اس عنوان پر بحث و گفتگو کا بازار گرم ہے مختلف حلقوں کی طرف سے متضاد رائیں دی جا رہی ہیں، کوئی جدید اردو شاعری کی مذمت میں مُنہ سے جھاگ اُڑا رہا ہے تو کوئی اس کی مدح خوانی میں زمین و آسمان کے قلابے ملا رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس انتہا پسندی کا ایک بڑا سبب خود موضوع کا ابہام ہے، مختلف لوگ اپنے اپنے طور پر اس کا مختلف مفہوم فرض کر کے اسی مفہوم کے تحت موافقانہ یا مخالفانہ اظہار خیال کر رہے ہیں۔ "نتیجہ" یہ بات عجیب بھی ہے، افسوسناک بھی اور خطرناک بھی۔ ایک موضوع پر نقطۂ نظر کا تضاد و اختلاف۔ دو یا زیادہ اصحاب رائے کے درمیان ہو سکتا ہے مگر موضوع کا مفہوم تو اختلافِ رائے کرنے والوں کے درمیان واضح

اور متعین ہونا چاہئیے، تا کہ بحث و گفتگو کے نتیجے میں بالآخر کچھ مشترک پہلو اور ایک قسم کا اجماع بروئے کار آسکے، جو علمی تنقید کا واحد جواز اور مقصود ہے۔ اس لئے زیر نظر موضوع پر تنقیدی مباحثے کے لئے سب سے پہلی ضرورت یہ ہے کہ جدید اردو شاعری کا ایک واضح مفہوم متعین کرنے کی کوشش کیجائے۔ میرا خیال ہے کہ اس توضیح و تعیّن کے بعد باہمی اختلاف کے بہت سے ناگوار پہلو غائب ہو جائیں گے، اور اتفاق یا کم از کم مفاہمت کے بہتر نقطے اُبھر آئیں گے۔

بات یہ ہے کہ اس وقت بعض جدید شاعروں، ناقدوں، اور مدیروں نے اپنے دانستی سے جدید اُردو شاعری کو خواہ مخواہ ایک اصطلاح اور تحریک یا فلسفہ و رجحان بنا دیا ہے اور اسی طرح ایک سیدھی سادی چیز کو مابہ النزاع مسئلہ بنا دیا ہے۔ دوسری طرف جو لوگ ان کے مخالف ہیں، وہ جب جدید اُردو شاعری پر گفتگو کرتے ہیں تو اسی تصور کو سامنے رکھ کر، جو ان جدید شاعروں، ناقدوں اور مدیروں نے بنا دیا ہے۔ اس طرح ہماری ادبی تنقید میں ایک ایسی انسانی چھڑی ہوئی ہے، جس میں دونوں فریق ایک دوسرے کے سایوں سے دست و گریباں ہیں۔ آخر یہ جدید اردو شاعری کوئی ایسی انوکھی چیز ہے جو تاریخ ادب میں پہلی بار ابھری ہو؟ کیا جدید و قدیم کا یہ تماشا ہر دور میں ابھرا نہیں کیا ہے؟ صاف بات یہ ہے کہ تاریخ کا دھارا اس طرح چلتا ہے کہ ہر چند سال کے وقفے

پھر ایک انداز فرسودہ سا ہونے لگتا ہے تو اس کی جگہ دوسرا تازہ انداز سامنے آجاتا ہے۔ ابتداءً دونوں کے درمیان ایک عبوری کشمکش سی ہوتی ہے، اس کے بعد جب تازہ انداز مستحکم ہو جاتا ہے اور اس پر چند سال گزر جاتے ہیں تو پھر اپنی باری پر وہ بھی فرسودہ ہونے لگتا ہے اور ایک نیا انداز اس کے ساتھ بھی وہی کچھ کرتا ہے۔ جو وہ اپنے سے پہلے کے پرانے انداز کے ساتھ کر چکا ہوتا ہے۔ اسی انداز سے ماضی، حال، اور مستقبل کی تقویم چلی جا رہی ہے، لیکن اس کا مطلب کبھی بھی یہ نہیں ہوتا ہے کہ پرانا بالکل ختم ہو کر ناپید اور بے مصرف ہو جاتا ہے اور ہر وقت صرف نیا ہی نیا زندگی میں نظر آتا ہے۔ اگر ایسا ہو تو ارتقاء اور روایت اور تاریخ اور اجتماعیت بلکہ انسانی معاشرت اور تہذیب و تمدن کے سارے تصورات ہی ختم ہو جائیں اور تاریخ انسانی کا تسلسل اسی طرح ٹوٹ جائے کہ ارتقائے حیات کی صرف ایک کڑی نہیں، بلکہ ساری کڑیاں بجز لمحۂ حاضر کے گم ہو جائیں اور ہر لمحہ گم ہوتی رہیں، یہاں تک کہ جنت تو اولاد آدم کے لئے گم شدہ ہوئی تھی ہے، اب دنیا بھی گم شدہ ہو جائے۔ اس لئے واقعہ یہ ہے کہ گزشتہ کے ساتھ پیوستہ ہی ہو کر اور رہ کر موجودہ اور اس سے وابستہ و پیوستہ آئندہ بروئے کار آتا ہے۔ لہٰذا جدید و قدیم کے درمیان کوئی تضاد نہیں اور ان کے سلسلے میں جھگڑا بالکل فضول ہے۔ دونوں ایک ہی سکّے کے دو رُخ اور ایک خاندان کے دو رکن ہیں۔

باپ بیٹے کے درمیان جانشینی کی روایت بالکل فطری طور پر چلتی ہے۔

زمانہ ایک، حیات ایک، کائنات بھی ایک
دلیلِ کم نظری قصۂ جدید و قدیم

اس طرح جدید اردو شاعری بس موجودہ شاعری ہے، جو بہت جلد گزشتہ ہو جائے گی، تو کیا ضروری ہے کہ اس موجودہ شاعری کے خلاف جنگ کی جائے، اور یہ جنگ کیا اس لئے کی جائے کہ یہ شاعری موجودہ کیوں ہے، گزشتہ یا آئندہ کیوں نہیں؟ اس لئے جدید اردو شاعری کی مخالفت محض اس کے جدید ہونے کے سبب ناقابلِ فہم ہے۔ لیکن جدید و قدیم کی زمانی بحث سے الگ، موجودہ شاعری پر اسی طرح تنقید کی جا سکتی ہے جس طرح گزشتہ پر کی جاتی رہی ہے اور آئندہ پر کی جائے گی۔ یعنی بحث و گفتگو، جدت و قدامت کی بنیاد پر نہیں، بلکہ عام ادبی اقدار و اوصاف کی بنیاد پر کی جائے اور جو بھی فیصلہ ہو وہ اصولی معیار پر ہو، نہ کہ شخصی اور گروہی معیار پر۔ اس منطقی اور حکیمانہ موقف سے جب جدید اردو شاعری پر نگاہ ڈالی جائے گی تو معلوم ہوگا کہ اس وقت ہماری شاعری کے بعض ان حلقوں میں جو جدید ہونے کے تنہا دعویدار ہیں، حالانکہ ابھی دورِ حاضر میں شاعری کے دوسرے حلقے بھی موجود ہیں، ایک خاص قسم کی جدیدیت کا ڈھنڈورا پیٹا جا رہا ہے، اور ان حلقوں کی طرف سے جو سرگرمیاں

دکھائی جا رہی ہیں وہ کسی تجدید کے بجائے محض تجدّد کا سامان کر رہی ہیں۔ جدید ہونے میں تو کوئی مضائقہ نہیں، مگر جدید بننا بڑی ہی مضحکہ خیز حرکت ہے، جدّت ایک فطری چیز ہے، لیکن جدیدیت ایک ڈھونگ ہے، تازگی اور تصنع میں بڑا فرق ہے۔ لمحۂ حاضر میں سانس لینے والا ہر شخص جدید ہے، اُسے اپنے آپ کو جدید کہلانے کی ضرورت نہیں ہے، اور نہ جدید ہونے کے لئے اس بات کی ضرورت ہے کہ لمحۂ حاضر میں سانس لینے والے دوسرے لوگوں کو غیر جدید کہا جائے اور جدید ہونے کے جملہ حقوق صرف اپنے لئے محفوظ کر لئے جائیں۔ جو لوگ اس طرح کی ٹھیکہ داری کرتے ہیں، وہ یقیناً جدیدیت کا کوئی غیر معمولی فلسفیانہ تصور وضع کرنا چاہتے ہیں۔

اب دیکھنا چاہئے کہ آج کی اردو شاعری میں جدیدیت کے اس پُر تکلف تصور نے کیا گل کھلائے ہیں۔ جہاں تک جدّت اور تازگی کا تعلق ہے، یہ اتنی عام، معمولی اور مسلمہ بات ہے کہ صرف اس کی بنیاد پر کسی فلسفیانہ یا صوفیانہ جدیدیت کا تخیل نہیں قائم کیا جا سکتا۔ چنانچہ اصطلاحی اور مذہبانہ جدیدیت کے علمبردار تکریس ایک خاص قسم کی حرّیت و رمزیت اور فنی بیان انتہا پسندانہ بے قیدی و بے ضابطگی پر عمل پیرا ہیں، وہ یہ تاثر دینا چاہتے ہیں کہ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ فکر و فن کے تمام اقدار و اصول اور مواد و ہیئت کے تمام قیود و ضوابط یکسر بدل جانے

چاہئیں، اور دُنیائے ادب میں ایک ایسا بنیادی انقلاب برپا ہونا چاہیے جو اب تک کی تمام مسلّمہ ادبی روایات سے یکسر بے نیاز ہو، یعنی روایت سے مکمّل بغاوت ہونی چاہیے، ہئیت شاعری سے لے کر استعاروں، علامتوں، تلمیحوں، حتیٰ کہ محاورات میں بھی ردوبدل ہوتا چاہیے۔ جدید اُردو شاعری کے اس حلقے میں انقلابی تغیر و تبدل کی یہی وہ تمنّا ہے جس نے اپنے بے محابا اظہار کے لئے "نظم آزاد" کی شکل اختیار کی ہے۔ چنانچہ یہ نظم آزاد صرف عروض کے مسلّمہ آداب سے بیگانہ نہیں ہے، بلکہ اب یہ ہیئت اظہار بجائے خود ایک علامت بن گئی ہے، فکر و خیال اور زبان و بیان کی تمام بے قیدیوں اور بے ضابطگیوں کے لئے۔ نیم پخت افکار، اُلجھے خیالات اور خام احساسات و جذبات، نقص بیان اور عجز بیان، ان سب کی نکاسی کا ایک آسان ذریعہ یہ نظم آزاد بن گئی ہے۔ لیکن جدیدیت کے علمبرداروں کی طرف سے حُجّت یہ پیش کی جاتی ہے کہ ان کے تازہ خیالات، انوکھے افکار اور نرالے احساسات اور جذبات پر اُردو شاعری کی تمام مروّجہ ہیئتوں کا دامن تنگ ہو چکا ہے، اس لئے انہوں نے تجربے کی راہ اختیار کی ہے اور اپنے آزاد تخیل کے لئے آزاد نظم کا وسیلۂ اظہار ہی انہیں سازگار آیا ہے۔

یہاں چند تنقیدی سوالات اُٹھتے ہیں۔ کیا واقعہ یہی ہے کہ ہمارے جدید شاعروں نے "نظم آزاد کو ذاتی تجربے کے نتیجے

میں اختیار کیا ہے؟ کیا واقعی ان کے خیالات ایسے منفرد ہیں کہ اُردو شاعری کی مسلّمہ ہیئتوں میں ان کا اظہار ممکن یا موزوں نہیں ہے اور نہ یہ ممکن اور موزوں ہے کہ ان ہیئتوں میں کچھ جزوی توسیع کر کے ان سے کام لیا جائے، جس طرح ماضی میں بعض جدّت طراز فنکاروں نے مستزاد، مربّع، مسدّس، مخمّس، قطعہ اور ترجیع بند کے ذریعے کام نکالا تھا؟ مجھے شک ہے کہ ہمارے جدید شاعروں نے اپنی فنّی روایت کی جستجو اور اس کے وسائل اظہار پر ریاض کیا ہی نہیں ہے، جس کے بعد ہی وہ کوئی انوکھا تجربہ کرنے کے مجاز ہو سکتے تھے۔ اور میرے نزدیک اس شک کا ثبوت یہ ہے کہ آزاد نظم نگاروں نے پابند اور روایتی نظم نگاری کی کسی بھی ہیئت میں اپنی شاعرانہ صلاحیت کا کوئی نمونہ نہیں پیش کیا ہے۔ یہاں تک کہ غزل جیسی رواں ہیئت میں بھی ان کا ناطقہ بند معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح صورت حال یہ ہے کہ آزاد نظم نگاری کے لئے ان جدید شاعروں کی اہلیت اور دیانت ہی مشتبہ ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ ماضی میں جو شاعر بگڑ کر مرثیہ کہا کرتا تھا وہ اب نظم میں اپنا قافیہ تنگ پا کر آزاد نظم میں قسمت آزمائی کر رہا ہے۔ اس موقع پر بعض لوگ شاید کہنا چاہیں کہ آزاد نظم کا تجربہ بالکل نومولود نہیں ہے، بلکہ اس تجربے کی روایت کا سراغ کسی نہ کسی شکل میں عبدالحلیم شرر تک لگایا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک تاریخی حقیقت میں ان

لوگوں کو یاد دلانی چاہوں گا، وہ یہ کہ اقبال اور ان کے ہمعصروں نے اس تجربے کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ اور حقیقت یہ ہے کہ کسی قابل ذکر شاعر نے اس تجربے کو اپنے فن کی روایت بنانے کا اعزاز نہیں بخشا۔ چنانچہ یہ تجربہ پچھلے دس سال سے قبل کبھی بھی ہمارے ادب میں ایک تحریک یا واضح رجحان نہ بن سکا، ان حقائق سے میں یہ نتیجہ اخذ کرتا ہوں کہ آزاد نظم کا تصور ایک مستعار ہے، فیشن کی طرح دوسرے، یہ تجربہ بیان اور فنی تا اہلی کا ایک پردہ ہے۔ اگر اس تجربے کی ذرا بھی قدر و قیمت ہوتی تو شرر کے ہمعصروں اور بعد والوں نے، جو موصوف سے زیادہ شعری استعداد و ذوق رکھتے تھے، اس کو اس طرح رد نہیں کر دیا ہوتا۔

ہمارے جدید شاعروں نے آزاد نظم نگاری اُدھار لی ہے، مغربی ادبیات، بالخصوص انگریزی سے۔ اس سلسلے میں چند فنی حقائق سنجیدہ حضرات کے غور و فکر کے لئے پیش کرتا ہوں۔ ہر ادب کا اپنا ایک ذہن اور مزاج ہوتا ہے، بالخصوص ہر ادب کی شاعری اس موسیقی پر مبنی ہوتی ہے، جو اس ادب کے معاشرتی ماحول میں پائی جاتی ہے۔ اور مغربی اور مشرقی موسیقیوں کے درمیان نمایاں فرق پایا جاتا ہے، ان کی نغماتی قماشیں ایک دوسرے سے واضح طور پر مختلف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایشیائی اور یوروپی شاعریوں کے عروض کی بنیادیں یکسر مختلف ہیں۔ چنانچہ شاعری کے بنیادی

آہنگ میں اس فرق کے سبب دونوں خطوں کی منظومات کا ڈھنگ اور ڈھانچہ ایک دوسرے سے اس حد تک مختلف ہے کہ کسی بھی کھینچ تان سے ان کے درمیان تطبیق و اشتراک ممکن نہیں۔ اب دیکھیے کہ یورپ میں نظم آزاد کی پیدائش اور پرورش کن حالات کے تحت ہوئی ہے۔ اس معاملے میں اہم ترین فنی نکتہ یہ ہے کہ مثال کے طور پر انگریزی شاعری میں سب سے پہلے تو سولہویں سے انیسویں صدی تک تقریباً چار صدیاں پابند نظم نگاری سے نظم معرّیٰ کی طرف ارتقار فن کے استحکام میں لگ گئیں، اس کے بعد کچھ فن کاروں کو نظم آزاد کا تجربہ کرنے کا حوصلہ ہوا، جب کہ ایک تو انگریزی موسیقی اور اس پر مبنی عروض کی طرف سے اس تجربے کی راہ میں کوئی مزاحمت نہیں تھی، دوسرے نظم معرّیٰ نے بڑی حد تک راہ ہموار کر دی تھی۔ دوسری اہم بات یہ کہ دورِ حاضر میں تمدّنی ترقیات کے اندر بعض المناک انحرافات کے باعث یورپ میں شاعری اور عمومی طور پر ادب کا تصوّر ہی بدل رہا ہے، وہاں اب کسی فن کے لئے مستقل بالذات اور منضبط رہنا دشوار ہو گیا ہے اس لئے کہ زندگی کے تمام سانچے ٹوٹ چکے ہیں، اور ہر طرف خلط ملط اور انتشار و اضطراب کا دور دورہ ہے۔ فنون لطیفہ کی صورت حال یہ ہے کہ رقص، موسیقی اور مصوّری کے نت نئے بازاری انداز سامنے آرہے ہیں اور سب ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو رہے ہیں۔ شاعری ان سے

متاثر ہو رہی ہے اور وہ شاعری کے پورے رنگ و آہنگ کو توڑ مروڑ رہے ہیں۔ رقص و موسیقی کے جاز، روک اَن رول، ٹوئس اور فوکس ٹروٹ وغیرہ نے شعری نغمہ و ترنم کو غارت کر ڈالا ہے اور مصوری کے ایبسٹریکٹ آرٹ اور کیوبزم وغیرہ نے شعری علائم و رموز کو تاراج کر کے رکھ دیا ہے۔ اور رقص و موسیقی و مصوری کی یہ جدتیں بلکہ بدعتیں کسی فنی محرک یا کسی جمالیاتی مقصد کے تحت بروئے کار نہیں آئی ہیں، بلکہ ان سب کا محرک و مقصود غلیظ قسم کا تعیش و تلذذ یا محض ہذیانِ مزاج اور تفننِ طبع، تفریح اور خوش فعلی، یا پھر کاروبار اور سوداگری ہے۔

اب ہمیں غور کرنا چاہیے کہ ابھی تو ہماری شاعری نے نظم معرّیٰ کی بھی کوئی روایت نہیں بنی ہے۔ اس کے برعکس کچھ انفرادی، جزوی اور نہایت قلیل تجربے ہوئے ہیں۔ لہٰذا بغیر کسی مستحکم فنی بنیاد کے نظم آزاد کے تجربے کا کیا حشر ہوگا؟ ارتقا، چھلانگ لگا کر نہیں ہوتا۔ اس کے لیے تسلسل اور تدریج درکار ہے۔ دوسرے، کیا ہمارے لئے اس قسم کے تجربوں سے گزرنا ضروری اور مفید ہے؟ ایک تو ہمارے یہاں ابھی وہ تہذیبی فضا ہی نہیں پیدا ہوئی ہے، جس کے عوامل اس قسم کے تجربوں کی تحریک کرتے ہیں، اس کے علاوہ کیا یہ فضا کوئی مرغوب و مطلوب چیز ہے، اور اگر یہ فضا پیدا بھی ہونے لگے تو بھی شاعری کو اس کے رحم و کرم پہ چھوڑ دینا خود شعریت کے لیے مناسب ہوگا؟ تیسرے کیا ہم اس کے لئے

تیار ہیں کہ اپنی موسیقی اور عروض کی بنیادیں کھود کر ان کی جگہ مغربی بنیادیں نصب کر دیں، یا پھر اپنے عروض و موسیقی کو تتر بتر کر ڈالیں؟ چہ کفے، ابھی خود مغربی ادبیات میں نظم آزاد کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوتا باقی ہے۔ جب اُستاد کا یہ حال ہے تو شاگرد کا کیا بنے گا؟

آخر میں میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جدید اُردو شاعری درحقیقت صرف غلط رو آزادیوں اور بدعنوانیوں ہی کا مرکب نہیں ہے، بلکہ اس کے کچھ بہتر انداز بھی پائے جاتے ہیں، اگرچہ وہ خال خال ہیں اور ابھی بالقوہ عناصر سے آگے بڑھ کر کسی معیّن فنی عمل تک نہیں پہنچے ہیں۔ جدید نسل کے احساسات بے حد لطیف، تخیلات بہت باریک، تصورات بہت مرکب اور جذبات نہایت تند ہیں، لیکن سوال ہے ان خام وسائلِ شعری کے فنی تشکیل و تنظیم میں بروئے کار ہونے کا۔ نگاہِ تنقید جواب کی منتظر ہے!

مُلّا ابن العرب مکّی کی طنز نگاری

اُردو ادب میں طنز کی روایات نئی نہیں۔ اُردو شاعری کے دَورِ متقدم ہی سے اس کا سُراغ ملتا ہے، لیکن اُردو نثر میں طنز کے سرمایے کو اس اعتبار سے جدید کہا جا سکتا ہے کہ اس کا فروغ موجودہ صدی کی دوسری چوتھائی میں ہوا، یعنی انگریزی ادب کے زیرِ اثر، گرچہ یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ اُردو کی نثری طنز یات بھی اپنی قدیم شعری روایات سے مملو ہیں۔ بہرحال انگریزی کے زیرِ اثر جدید نثری طنزیات میں افسانویت کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ دراصل طنز میں یہ عنصر جدید مختصر افسانے کے ذریعے روشناس ہوا۔ چنانچہ اس وقت اُردو نثر میں طنز کی سب سے مقبول قماش وہ ہے جس میں نشانے پر چوٹیں قصّے کے پیرائے میں لگائی جاتی ہیں۔

ملّا ابن العرب مکّی کی طنزیات کا انتخاب "مسجد سے میخانے تک" اس قماش کا ایک اہم اور دلچسپ نمونہ ہے۔ اس انتخاب کے اجزائے ترکیبی دیوبند کے مشہور علمی ماہنامے "تجلّی" میں شائع ہوتے رہے ہیں اور اپنے حلقۂ قارئین میں کافی پسند کیے

گئے ہیں۔ اس سلسلے میں ایک لائقِ تجسس بات خود ملاّ ابن العرب کی شخصیت بھی ہے، جو عجیب و غریب اور ازحد پُر اسرار ہے۔ معاملہ یوں ہے کہ ادارۂ تجلی نے ملاّ ابن العرب کو اپنی طنزیات کا فاعل ہی نہیں بلکہ مصنّف بھی قرار دیا ہے۔ فاعل کی حیثیت سے ملاّ صاحب اپنی انسانی اور معلوم و معروف حدود میں ہیں۔ لیکن بحیثیت مصنّف ان کا طول و عرض سرحدِ ادراک سے پرے ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ملا ابن العرب بھی ایک فرضی نام ہے، لیکن اس آئینہ نگاری کے پیچھے کون معشوق اداطراز ہے، یہ ایک بالکل مخفی امر ہے۔ یوں قیاس کے گھوڑے تو خود مدیر تجلی جناب عامر عثمانی کے گھر تک بھی دوڑائے جاتے ہیں۔ بہرحال یہ واقعہ ہے کہ ادارہ تجلی نے اُردو ادب کو ایک زندۂ و پائندہ نگار شخصیت یا کردار عطا کیا ہے۔

اس سے پہلے کہ ملاّ ابن العرب کے فن پر تبصرہ کیا جائے، خود فنِ طنز نگاری کے سلسلے میں چند بنیادی نکتوں کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے۔ ہمارے ادب میں طنز سے ملتے جلتے تین الفاظ اور بھی مستعمل ہیں۔ ہجو، مزاح اور ظرافت۔ عام طور پر ان الفاظ اور ان کے ساتھ طنز کے اطلاق و استعمال میں کافی ابہام پایا جاتا ہے۔ بالعموم ان چاروں الفاظ کے استعمال میں امتیاز و تعین کا فقدان پایا جاتا ہے۔ لوگ ایک کو دوسرے کے ساتھ گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ اس موضوع پر میں نے کچھ عرصہ قبل "ہماری زبان" علی گڈھ میں قدرے تفصیل کے ساتھ گفتگو کی تھی۔ یہاں صرف اپنے نتائجِ بحث کو

دُہرا دیتا ہوں۔ میرے نزدیک صنف ادب صرف ایک ہے جس کے لئے ہمارے ادب میں سب سے قدیم اور جامع لفظ "ہجو" (یعنی انگریزی کا سیٹائر) ہے، باقی طنز (آئرنی) مزاح (ہیومر) اور ظرافت (وِٹ) سب ہجو کے مختلف وسائل اور اسالیب ہیں۔ لیکن جدید اُردو تنقید میں میرے پیش روؤں نے سیٹائر کے لئے لفظ ہجو کی جگہ طنز کو اتنا رواج دیدیا ہے کہ اب وقتی طور پر بات کو سمجھانے کے لئے سیٹائر کی صنعت کے لئے طنز ہی کا استعمال میں بھی روا رکھتا ہوں، گرچہ اس صورت میں آئرنی کا مفہوم ادا کرنے کے لئے ایک نیا لفظ ڈھونڈ کر نکالنا پڑے گا، اس لئے کہ عام ادب عالی میں مستعمل استعمال کی رُو سے آئرنی کا مفہوم صحیح معنے میں اور پورے طور پر طنز ہی سے ادا ہوتا ہے، یا پھر یہ کرنا ہوگا کہ صنف اور وسیلۂ صنف دونوں کے لئے سیاق و سباق کے مطابق ایک ہی لفظ استعمال کیا جائے۔

بہرحال مُلّا ابن العرب اپنی طنزیات میں طنز، ظرافت اور مزاح سبھی کے جوہر دکھاتے ہیں۔ اس اعتبار سے فنی طور پر ان کا طنز کافی پہلودار اور مرکب ہے۔ لیکن تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ مُلّا کے اسلوب میں سب سے غالب عنصر طنز (آئرنی) کا ہے۔ اس لئے کہ بالعموم وہ مضحکہ و تمسخر کے اثرات ایک شدید مشنوعی سنجیدگی سے پیدا کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اپنے موضوعِ طنز کے ساتھ ایسی گہری رفاقت ظاہر کرتے ہیں، گویا موضوع کی تمام بوالعجبیوں اور حماقتوں میں برابر کے شریک ہوں اور اس طرح ان بوالعجبیوں اور

حماقتوں پر پڑنے والی چوٹوں میں بھی حصہ دار ہوں۔ چنانچہ بسا اوقات جناب ملّا اپنے موضوع کی تمام حرکتوں کو کسی قصیدے کے ٹھاٹ باٹ اور طمطراق کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور اس طرح اپنے معتوب کو ممدوح کا روپ دے دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ملّا کی مسکراہٹیں کتنی قاتل ہوتی ہوں گی۔ اس معاملے میں ملّا کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اپنے زبردست ذہنی توازن اور شدید متانت سے اپنے نشانۂ طنز کا ذہنی توازن بگاڑ دیتے ہیں اور اُسے تخفیف الحرکی پر مجبور کر دیتے ہیں۔ اور پھر قارئین کے ساتھ بیٹھ کر اس کی حرکاتِ مذبوحی کا تماشہ دیکھتے ہیں۔ اس طرح رقاقت کے باوجود حضرت ملّا عین وقت پر اپنے موضوع کو غچہ دے جاتے ہیں۔ یہ باہمہ و بے ہمہ کا فن ہے جس کو نباہنے کا گر ملّا نے خوب ہی سیکھا ہے۔ لیکن اس عام انداز سے الگ، بعض وقت جناب ملّا استہزا کو موثر بنانے کے لئے ظرافت اور مزاح کے گل بوٹے بھی کھلاتے ہیں۔ بال کی کھال نکالتے ہیں، کھنڈ اس کرتے ہیں اور ایک سے ایک نقشے نکالتے ہیں۔ اس سلسلے میں ملّا کا ایک بڑا موثر ہتھیار مرقع نگاری بھی ہے، جس میں وہ اپنے "محبوب" کی پگڑی کے ایسے ایسے پیچ و خم نکالتے ہیں کہ سارے پیچ کھل جانے کے بعد اگر اس غریب کے سامنے آئینہ رکھ دیا جائے تو اپنی برہنہ سری پر وہ خود بھی پشیمان و سراسیمہ ہو جائے۔

طنز کا مقصد قدیم زمانے سے بڑے بڑے طنز نگار تصحیح و اصلاح بتاتے آئے ہیں۔ طنز دراصل آدمی کے ذہن کی اُس

کیفیت کی ترجمانی کرتا ہے۔ جب کسی ایسی بے ڈھنگی بات سے سابقہ درپیش ہو جائے جس پر ناپسندیدگی کا اظہار سنجیدگی سے نہیں کیا جا سکتا ہو، تو اس صورت میں ایک زیرِ لب تبسم یا خندۂ بے اختیار سے جی ہلکا کیا جائے۔ انسانی سماج کوئی سڈول چیز نہیں، اس میں بے شمار کھردرے کونے اور کونے نکلے ہوئے ہیں۔ چنانچہ جب ایک حساس آدمی ان کونوں کھدروں سے دوچار ہوتا ہے تو اگر وہ طیش میں نہ آئے تو اس کی طبیعت میں استہزا و تمسخر کے احساسات انگڑائیاں لینے لگتے ہیں۔ چنانچہ اگر وہ قوتِ اظہار سے بہرہ ور ہے تو اپنے احساسات کو طنز کے کسی نہ کسی عنوان سے ظاہر کر دیتا ہے۔ اب یہ اس کے انفرادی مزاج پر منحصر ہے کہ وہ ظرافت، مزاح اور طنز میں کس وسیلۂ اظہار کو اپنا خاص آلہ بنا لیتا ہے۔ لیکن زندگی کے کونوں اور کھدروں کی نشان دہی ہر حال میں مقصدی اور اصلاحی نہیں ہوتی، بلکہ بسا اوقات اس نشاندہی کے پیچھے صرف تفریح، خوش دلی یا مضحکہ خیزی کے جذبات کارفرما ہوتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اصلاحی مقصد کے لیے جس جامع نصب العین اور متوازن اندازِ نظر کی ضرورت ہے وہ ہر طناز کو نصیب نہیں ہوتا۔ بلکہ بالعموم دوسروں کی بدقماشی اور بدعنوانی پر استہزا و تمسخر کرنے والے لوگ خود بھی کھلنڈرے اور مسخرے ہوتے ہیں۔ طنز و مزاح میں رفعت و عمق پیدا کرنے کے لیے بھی کافی سنجیدگی اور متانت درکار ہوتی ہے۔

مُلّا ابن العرب مکی اس اعتبار سے اُردو ادب میں ایک خاص الخاص مقام کے مستحق ہیں۔ ان کی طنزیات کا انداز اس بات کا کھلا اعلان ہے کہ ان کے پیش نظر طنز برائے طنز نام کی کوئی چیز نہیں، بلکہ انہوں نے بعض افراد اور اداروں کی حماقتوں اور شرارتوں سے تنگ آکر طنز کا ڈنڈا اپنے ہاتھوں میں لیا ہے اور وہ جتنی پٹائی شریروں اور احمقوں کی کرتے ہیں، خواہ اس کا اثر پٹنے والوں کے بدن پر نیل اور حلق سے آہ و بکا ہو، اس کا مقصد زہریلے زخموں پر نشتر لگانا اور اس طرح نظام جسمانی کو درست کرنا ہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ملّا کے سامنے زندگی کا ایک اعلیٰ نصب العین ہے جس کو وہ عصر حاضر کی تاریکیوں میں ایک چراغ —— "بیاباں کی شب تاریک میں قندیل رہبانی" —— سمجھتے ہیں۔ پھر یہ نصب العین ملّا کے رگ و پے میں اس طرح سرایت کر گیا ہے کہ ان کے لطیف ترین احساسات اور شدید ترین جذبات اس کے ساتھ وابستہ ہو گئے ہیں۔ چنانچہ باد مخالف کے وہ تمام جھونکے جن سے کسی بھی درجے میں اس نصب العین پر زد پڑتی ہو ملّا کے احساسات کو برانگیختہ کر دیتے ہیں۔ خاص کر جب وہ دیکھتے ہیں کہ ان کا چراغ عصر حاضر میں بالکل آندھیوں کی زد پر ہے تو ان کی حس دفاع اور بھی تیز و تند ہو جاتی ہے۔ اس معاملے میں ملّا کی نگاہ بڑی دور رس اور جزرس ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے فتنوں کا بھی ان کے تمام مضمرات کے ساتھ اکسرے کر کے ان کی اناٹمی کر دیتے ہیں۔

اس بلند اصلاحی مقصد نے ملّا کے ذہن میں ایسی بصیرت پیدا کردی ہے کہ وہ کھلے چھپے بڑے چھوٹے تمام کونوں اور کھدروں کو ان کے اصلی سیاق و سباق میں رکھ کر ان کی جڑوں اور ریشے ریشے کو بالکل نمایاں کر دیتے ہیں۔ پھر مقصد کی اسی لگن نے خلوص کی ایسی تیزابیت پیدا کر دی ہے کہ ملا کے طنزیہ تبصرے دلوں میں تیر کی طرح اُتر جاتے ہیں (آنند نرائن ملا سے معذرت کے ساتھ ہم اسے ملا ابن العرب بھی کہہ سکتے ہیں: وہ طنز طنز نہیں کچھ اور ہے ملا + دلوں میں تیر کی صورت جو راہ کر نہ سکے) یہ مقصدی بصیرت اور خلوص ملا ابن العرب کو اردو کے تمام نثار طنز نگاروں سے ممتاز کر دیتا ہے اور نظم و نثر دونوں ملا کر بھی اُردو کے طنزیاتی ادب میں صرف اکبر الہ آبادی کو ملا کا پیشرو اور مثیل کہا جا سکتا ہے ـــــ یہ تقابلی تبصرہ کلی و عمومی سطح پر کیا جا رہا ہے، جزوی و خصوصی سطح پر بعض چھوٹی اور ضمنی مثالیں اور بھی دی جا سکتی ہیں۔

غالب طور پر ملا کی طنزیات کا موضوع وہ نام نہاد صوفی، پیر اور عالم و عامل ہیں جنہوں نے شریعت اسلامی کو ایک کھلونا اور اپنے ذاتی مفادات و اغراض کے حصول کا وسیلہ بنا لیا ہے۔ بالخصوص یہ لوگ انتہائی جاہل، احمق اور عیاش اور فتنہ پرداز ہیں لیکن اپنی عیاری و مکاری اور چرب زبانی سے انہوں نے بے وقوف عوام کو خوب اُلو بنا رکھا ہے۔ ان لوگوں کا بنیادی عیب فریب کاری ہے۔ یہ لوگ اپنے علم و دانش اور صلاح و تقویٰ کی نمائش تو خوب کرتے ہیں لیکن در حقیقت ان کا دماغ تاریک اور قلب سیاہ

ہے۔ بہرحال، اس خود نمائی اور ابلہ فریبی کے سبب ان لوگوں سے بڑی مضحکہ خیز حرکتیں سرزد ہوتی ہیں۔ جو طنز و مزاح کے لئے وافر مواد مہیا کرتی ہیں۔ چنانچہ جناب ملّا نے ان لوگوں پر خوب خوب ہاتھ صاف کیا ہے۔ اور واقعہ یہ ہے کہ ان کی گت بنا کر چھوڑ دی ہے۔ اس سلسلے میں ملّا کا فن اتنا بھرپور ہے کہ انہوں نے رنگ باز صوفیا و علمار کے مضحکہ خیز ناموں کی ایک طویل فہرست اردو ادب میں روشناس کرا دی ہے۔ ذیل میں اس فہرست کا ایک حصّہ درج کیا جاتا ہے:-

حاجی پرہ باز علی۔ صوفی نمکین۔ صوفی نوبہار۔ صوفی لعل یمت۔ صوفی مرجان۔ حاجی دُلدل۔ صوفی ہل من مزید۔ خواجہ ہُدہُد۔ لغار اللہ بقالی۔ پیر جنگل شاہ۔ صوفی ٹاٹ شاہ۔ مولوی اگر مگر۔ صوفی گنجان۔ مولوی بارود الحق۔

ان فرضی کرداروں کے پر مذاق ناموں کو تیکھا بنانے والی حقیقت یہ ہے کہ فی الواقع جاہل علمار و صوفیار کے دائرے میں اس قماش کے نام رکھے جاتے ہیں۔ بہرحال مضحکہ خیز ناموں کا اختراع دراصل طنز نگاری میں ملّا کی اسی چابک دستی کی ایک شکل ہے جس کا تعلق پُر لطف وضع اصطلاحات سے ہے۔ مثال کے طور پر، عرسوں کے موقع پر درگاہوں میں ناچنے، گانے والی طوائفوں کے لئے ملّا نے ایک بہت ہی دلچسپ اور معنی خیز ترکیب "زنانِ عاشقانِ اولیار" ایجاد کی ہے۔ اسی طرح ابتدائے عمر ہی سے معرفت کا دعویٰ کرنے

والوں کو "مادرزاد صوفی" قرار دیا ہے۔ زیر نظر انتخاب میں مندرجہ ذیل باب زمانہ ساز صوفیار کی حماقت کے لئے وقف ہیں:۔

رموزِ طریقت، یہ مسائلِ تصوف، کشف ہی کشف، ایک حقانی مسلم ——— "گنگا جمنا"، فری اسٹائل مناظرہ، قصہ ایک میلاد کا۔

لیکن ملا کی طنزیات کا افق مذہبی بدعات و سیئات تک محدود نہیں، ان کی نگاہ کافی وسیع ہے اور سماج کی دوسری خرابیاں بھی ان کا نشانہ نظر ہیں۔ دورِ حاضر کی تمام اجتماعی لعنتوں پر ان کی نگاہ ہے۔ خاص کر ترقی و تہذیب کے نام پر آج کل جس تنزل و وحشت کی گرم بازاری ہے اس کے تار و پود بکھیرنے میں ملا کو بڑی مہارت حاصل ہے۔ ملحدانہ تعلیم، مخلوط سماج، سینما، عریانی و فحاشی، سیاسی اکھاڑ پچھاڑ، انتظامی بدعنوانی، بلیک کنٹرول ——— ان ساری حماقتوں اور شرارتوں پر ملا نے کاری ضرب لگائی ہے۔ یوں تو تقریباً تمام ہی مضامین میں ملا نے تہذیب حاضر کے کسی نہ کسی جلوے کا، کسی نہ کسی عنوان سے خاکہ اڑایا ہے، بلکہ تہذیب حاضر کے بہتیرے مظاہر کو انہوں نے اپنی طنزیات کے لسانی وسائل، ضرب الامثال، محاورات اور مصطلحات بنالیا ہے، لیکن ذیل کے ابواب خاص طور پر اسی موضوع کے لئے وقف ہیں:۔

دیوبند کا آل انڈیا مشاعرہ، مہذب دنیا کا ماڈل اسکول، ذرا اذبحنا بہ تصویریں کس کی ہیں، سب چلتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ملّا ابن العرب ایک باشعور، بامقصد اور وسیع النظر طنز نگار ہیں۔ انھوں نے ایک اعلیٰ اور جامع معیار پر عصر حاضر کے چلتے ہوئے سکّوں کو پرکھا ہے اور ان کے کھوٹ کو وا انکشاف کر دیا ہے۔ انھوں نے سماج کے رستے ہوئے زخموں کی گہرائیوں میں اپنا نشتر اُتار دیا ہے اور فاسد مواد کو پھوڑ بہایا ہے، اور اس طرح ایک صحتمند نظامِ معاشرت کے لئے راہ ہموار کی ہے۔ ملّا کے اسلوب طنز کے چند نمونے ذیل میں درج کئے جاتے ہیں:۔

(۱) "وہ جو بستی پور کے حلقے میں الیکشن ہو رہا ہے کل یہ لوگ اسی کے سلسلے میں آئے تھے۔ وہاں کانگریس کے مقابلے میں ایک مسلم لیگی کھڑا ہوا ہے اکثر مسلمان اسی کو ووٹ دینے کی سوچ رہے ہیں۔"

"مسلم لیگی؟"

"اور کیا؟ جب کانگریس کے مقابلے پر کھڑا ہوا، تو مسلم لیگی ہی ہوا؟"

(ص ۱۷ ۔ کشف ہی کشف)

(۲) "پھر آپ نے اس مردود کتاب کا نام لیا۔ سُنا ہے اس میں امام حسین علیہ السلام کو منہ بھر بھر کر گالیاں دی گئی ہیں۔ آپ کا کیا خیال ہے؟"

"فدوی نے تو اسی وقت محمود عباسی کے کافر و مرتد ہونے

کا فتویٰ دے دیا تھا، جب یہ کتاب چھپی بھی نہیں تھی۔"
"الحمد للہ! آپ پکے دیندار معلوم ہوتے ہیں۔"
"جی ہاں! آپ کی دعا سے اب تک دو درجن کافر بنا
چکا ہوں۔" (ص ۲۵۸ - قصہ ایک میلاد کا)

(۳) "ٹرین کسی بدمست شرابی کی طرح لڑکھڑاتی ہوئی چل رہی تھی۔ ہمارا ڈبہ ویسے تو خیر سے سکنڈ کلاس تھا، لیکن فی الحقیقت وہ مرحوم انٹر کلاس کا ایک نہایت سن رسیدہ ڈبہ تھا، جسے ریلوے والوں نے شاید ہنگامی حالات کے تحت محکمہ آثار قدیمہ سے واپس منگا لیا تھا۔ اس کی گدیاں ادھڑی ہوئی تھیں۔ فرش میں گڑھے تھے۔ چول چول ڈھیلی پڑ چکی تھی۔ اس کی پیشانی پر اگر ریلوے والے سکنڈ کلاس کی علامت "II" ... نہ بناتے تو ہم اسے چھوٹا درجہ سمجھ کر آگے بڑھ جاتے۔ فدوی کا خیال ہے کہ ایسا ایک آدھ ڈبہ ہر گاڑی میں ضرور جڑا ہونا چاہیے، کیونکہ یہ ہمارے قومی کردار، ہماری سیاست، ہماری جمہوریت اور ہمارے سماجی معیار کی بڑی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔" (ص ۲۱۵ - ذرا دیکھنا یہ کس کی تصویریں ہیں)

(۴) "مگر ظالم کا مرا یا جواب تھا۔ وہ تو یہ کہئے حسن کہ ہم اہلِ محفل کے باپ دادا دون تک کی روحیں برزخ میں وجد کرنے لگیں۔ آنکھیں وسکی کے کنٹھے، ناک ایسی کہ بٹا کر

گھرلے جایئے، چہرہ ایسا روشن کہ چوٹی سے ایڑی تک
ہر تماشائی کا تزکیہ ہوتا چلا گیا۔"

(ص ۱۹۱۔ یہ مسائل تصوف)

ان اقتباسات سے واضح ہوتا ہے کہ ملا ابن العرب طنز کی جدید فسانوی قماشں کے بیانیاتی و مکالماتی تمام انداز پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ طنز و مزاح کے جملہ لسانی و ادبی وسائل کو وہ نہایت اثر انگیز طور پر استعمال کر سکتے ہیں۔

ملا ابن العرب کی طنز نگاری میں نہایت اہم عنصر وہ کردار نگاری ہے جو خود جناب مصنف کی ذات والاصفات کے متعلق ظہور پذیر ہوئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو کے مزاحیہ کرداروں میں صرف رتن ناتھ سرشار کے میاں آزاد کے ساتھ ملا مکھی کا تقابل کیا جا سکتا ہے، وہ بھی اس فرق کے ساتھ کہ سرشار کے وہاں مصنف اور تخلیق ایک دوسرے سے جداگانہ ہیں، جب کہ ملا کے یہاں مصنف اور تخلیق دونوں خود وہی ہیں۔ بہر حال، میاں آزاد کی طرح ملا مکھی بھی ایک آزاد منش، قلندر صفت، بےہمہ و باہمہ شخصیت ہیں، اپنے پیش رو کی طرح وہ بھی اپنی دنیا کے چاروں کھونٹ گھومتے ہیں، یاروں کے یار ہیں اور زندگی کی تمام بوقلمونیوں سے لطف اٹھانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ لیکن اس بنیادی مشابہت کے باوجود دونوں کے درمیان چند بیّن امتیازات ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہی ہے

کہ میاں آزاد ایک بے مقصد کھلنڈرے ہیں، جب کہ ملّا کی تمام قلندری ایک مقصد کے محور پر گھومتی ہے۔ دوسرے یہ کہ ملّا کے یہاں ذہنی و فکری اسفار میاں آزاد کے مقابلے میں بہت زیادہ ہیں اور اس لئے ملّا کی شخصیت زیادہ مرکب اور پیچیدہ ہے تیسرے ملّا کا دائرۂ کار میاں آزاد سے زیادہ وسیع ہے۔

اسلامی ادب کی حقیقت

جب اردو ادب میں اشتراکی ادب بہ نام "ترقی پسند ادب" کا زور قائم تھا تو میں اس ادب کی بے ادبیوں پر شدید تنقیدیں کرتا رہا۔ اس کے بعد جب اشتراکی ترقی پسندوں کے ردِّ عمل اور ضد میں ایک دوسرا انتہا پسند اور نامعقول رجحان "جدیدیت" کے نام سے اُبھرا تو میں نے اس کی بھی پُرزور مذمّت کی۔ اگرچہ اس پر باضابطہ تنقید کرنے کا موقع مجھے اب تک نہیں مل سکا ہے اور ابھی یہ رجحان شاید اس قابل بھی نہیں ہوا ہے کہ اس پر مستقلاً کوئی مقالہ لکھنے کی ضرورت ہو (ہاں "ادبی قدروں کی تشکیل جدید" کے عنوان سے میں نے ایک مبسوط مقالہ لکھنا شروع کر دیا ہے اور اس کا ایک باب تحریر کر چکا ہوں۔ اس مقالے میں ضمنی طور پر نام نہاد "جدیدیت" پر تبصرہ بھی شامل ہوگا) بہرحال ترقی پسندی اور "جدیدیت" ان دونوں انتہا پسندانہ رجحانات سے میرا اختلاف ایک خاص محور پر مبنی ہے اور اس محور کے عطا کردہ معیارِ عدل نے ہی مجھے اس قابل بنایا کہ میں غلط رجحانات کی

بے اعتدالیوں کو ان کے تمام مضمرات و اثرات کے ساتھ سمجھ سکوں اور اُن کا تجزیہ کر کے ان کے مفاسد کو واضح کر سکوں، یعنی اس سلسلے میں میرا انداز منفی اور تخریبی نہیں، بلکہ میرے سامنے ایک مثبت اور تعمیری متبادل ہے، جسے میں غلط رجحانات کے مقابلے میں رکھتا ہوں، تاکہ ادب میں ایک صحت مند اور حسین رد عمل سکے، جو ترقی پسندی اور جدیدیت کی مریضانہ اور قبیح روش نے ادب کو محفوظ رکھنے کا باعث ہو۔

میرے نزدیک یہ معیار عدل اسلام کا وہ تصور حیات ہے جو دوسرے شعبہ ہائے زندگی کی طرح ادب کا بھی ایک متوازن اور حسین و جمیل تخیل پیش کرتا ہے۔ میں ان لوگوں میں تو نہیں جو پورے مذہب ہی کو ایک قدر جمال بتاتے ہیں اور اس طرح انسانی زندگی کو متصوفانہ سریت نا مرئیت کا ایک گورکھ دھندا بنا دیتے ہیں۔ میرا خیال صرف یہ ہے کہ مذہب، بالخصوص اسلام مکمل اور متوازن اقدار جمال کی تخلیق کرتا ہے اور ان اقدار جمال کا ایک مظہر، سب سے نمایاں مظہر ادب ہے۔ ادب کے تعلق سے جمالیات کی بے شمار بحثیں کی گئی ہیں اور طرح طرح کے نتیجے نکالے گئے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ جمالیات کے سلسلے میں ادب اور مذہب کے باہمی تعلق پر متوازن اور نتیجہ خیز گفتگو شاذ و نادر کی گئی ہے۔ یہاں مختصراً چند بنیادی نکتے پیش کیے جاتے ہیں۔ ادب صرف ادب کے لیے نہیں ہو سکتا، ورنہ یہ ایک فعل عبث ہو گا۔ آخر نمونہ ادب کو خالق

ادیب دوسروں کے سامنے کیوں پیش کرتا ہے؟ پھر دوسرے وسائل اظہار کو چھوڑ کر کوئی شخص کسی وقت ادب ہی کو کیوں اختیار کرتا ہے؟ اور دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں ادب کا امتیاز کیا ہے؟ ان سوالوں کا تجسس کرنے سے جو حقائق سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں کہ ادب کا وسیلۂ اظہار زبان ہے، اور زبان ایک اجتماعی چیز ہے، اس لئے جو لوگ زبان کا استعمال کرتے ہیں وہ اجتماعی ذہن کو مدِ نظر رکھنے پر مجبور ہیں، اور لوگ ادب کا وسیلہ اسی وقت اختیار کرتے ہیں جب انہیں پوری وضاحت کے ساتھ اپنے احساسات کا اظہار کرنا مقصود ہوتا ہے اور دوسرے فنون کے مقابلے میں ادب کا امتیاز یہی وضاحت ہے، اس لئے کہ موسیقی، مصوری اور رقص وغیرہ دوسرے تمام فنون گونگے ہیں، جب کہ ادب گویا ہے۔ اس طرح معلوم ہوا کہ ادب میں کچھ ماورائے ادب محرکات و مقاصد کا وجود ناگزیر ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ یہ ماورائے ادب محرکات و مقاصد کیا ہیں؟ اس سلسلے میں بہت سارے نظریے اور فلسفے پیش کئے گئے ہیں۔ ان ہی میں ایک مذہب بھی ہے۔ دوسرے نظریوں کے مقابلے میں مذہب کے دعوے بہت وسیع ہیں۔ ایک یہ کہ مذہب وہ واحد نظریہ ہے جو سرچشمۂ تخلیق یعنی انسانی قلب و دماغ سے قریب ترین ہے۔ دوسرے یہ کہ مذہب کے احساسات نسلی و نوعی طور پر تمام نبی نوع انسان کے شعور و لاشعور میں پیوست اور جاری و ساری ہیں، جس کی وجہ سے مظاہرِ حیات کے بارے میں

ایک ادیب کا پہلا بنیادی اور بے ساختہ ردِ عمل مذہبی ہی ہوتا ہے، چنانچہ قاری کا ذہن بھی مذہبی احساسات کو قبول کرنے کے لئے فطری طور پر مستعد رہتا ہے۔ اس طرح تیسری بات یہ ہے کہ مذہبی نظریہ کے تحت ادیب اور قاری کے درمیان ایک گہرا اور سچا رشتہ پیدا ہو جاتا ہے، دونوں کے آپس میں ایک ایسی موافقت اور موانست بروئے کار آتی ہے جس کے سبب ادیب کے وسائل اظہار قاری کے لئے زیادہ سے زیادہ بامعنی اور پر لطف اور پر اثر بن جاتے ہیں۔ چوتھی بات یہ کہ مذکورہ بالا اسباب و وجوہ کے باعث ہی دنیائے ادب کی ہزار سالہ تاریخ بتاتی ہے کہ اب تک جتنے بھی مسلم الثبوت ادبی شاہکار دنیا کے سامنے آئے ہیں وہ سب کے سب مذہبی محرکات ہی کی تخلیق ہیں۔

لیکن ادب اور مذہب کا یہ تخلیقی ربط کچھ فطری حدود کا پابند ہے' اس لئے کہ بہرحال مذہب مذہب ہے اور ادب ادب، دونوں کے درمیان ایک عملی فرق ہے، کامل مذہب زندگی کے تمام دائروں اور شعبوں پر محیط ہے، مذہب کامل ان دائروں اور شعبوں کے لئے بنیادی ہدایات دیتا ہے اور یہ دائرے اور شعبے اپنے اپنے طور پر ان ہدایات کو بروئے عمل لاتے ہیں۔ اس طرح مذہب ایک جامع الاصول زندگی کا نام ہے اور ادب زندگی کا ایک خاص دائرہ ہے۔ چنانچہ اس دائرے میں، دوسرے دائروں کی طرح، بنیادی ہدایات —— محرکات و مقاصد —— تو مذہب

ہی مہیا کرے گا، مگر دائرۂ ادب کے اپنے کچھ مخصوص لوازم واوصاف ہوں گے، اور مذہبی محرکات ومقاصد لامحالہ انہی لوازم واوصاف کے ساتھ رونما ہوں گے۔ ورنہ ادب اور مذہب اور ادب اور دوسرے علوم وفنون کے درمیان کوئی فرق نہیں رہ جائے گا، اور بالآخر زندگی کے سارے دائرے ایک دوسرے سے خلط ملط ہو کر پوری زندگی ہی ایک گورکھ دھندا بن کر رہ جائے گی۔ انسانی زندگی نے الوہی ہدایات کے تحت ہزاروں سال کے ارتقا میں کچھ تعینات اور توضیحات قائم کی ہیں اور مہذب انسانی زندگی توضیحات و تعینات کے اسی نظام پر قائم ہے۔ لہذا ادب و مذہب کے ربطِ باہمی میں ان حدودِ فطرت کو ملحوظ رکھنا ہی ہوگا۔

ان بدیہی حقائق کی روشنی میں دیکھا جائے تو ادب و مذہب کے باہمی رشتے کا یہ جامع ومانع تصور صرف اسلام میں پایا جاتا ہے۔ دوسرے مذاہب عبادتی رسوم اور انفرادی اخلاق تک محدود ہیں، زندگی کے اجتماعی دائروں کے لئے ان کے پاس کچھ نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ ان مذاہب کے پیرو دین و دنیا کے درمیان "تفریق" کرکے اپنے مذہب کو "پرائیوٹ معاملات" تک محدود رکھتے ہیں۔ چنانچہ ان مذاہب کے ماننے والے سماجوں میں علوم وفنون کا ارتقا مذہب سے جدا ہو کر ہی ہوا ہے بلکہ مذہب اور علوم وفنون کے درمیان ابتدا از نزاع برپا ہوئی ہے، جس میں بالآخر مذہب کو پسپا ہونا پڑا ہے، اور اسی پسپائی کے نتیجے میں مذہب کو خانہ نشین کر دیا گیا ہے۔ غیر اسلامی سماجوں میں اس صورت حال کی نمایاں ترین مثال یورپ

اور امریکہ کا مسیحی سماج ہے۔ لیکن اسلام کے نزدیک انسانی زندگی کا تصور کلی ہے اور زندگی کا کوئی بھی دائرہ اور شعبہ دین سے باہر نہیں، انفرادی امور کے ساتھ ساتھ تمام اجتماعی اشغال اور جملہ علوم و فنون دین کے قائم کردہ نظامِ حیات کے اجزاء ہیں، اور ایک دوسرے کے ساتھ پورے اعتدال و توازن کے ساتھ مربوط ہیں۔ چنانچہ اسلامی تصور کے مطابق ادب اپنی جگہ بالکل ادب رہتے ہوئے بھی پوری طرح اسلامی ہو سکتا ہے، ٹھیک جس طرح مثال کے طور پر سیاسیات اور معاشیات، سیاسیات و معاشیات کے تمام لوازم و اوصاف کے ساتھ بھی اسلامی ہو سکتے ہیں۔ اسلام نے زندگی کے متعلق کچھ بنیادی احکام مقرر کر دیئے ہیں، اس کے بعد تحقیق و تلاش اور اجتہاد و تجدید کے لئے نہ صرف یہ کہ پوری گنجائش رکھی ہے، بلکہ اس کی پرزور تلقین کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اسلامی سماج کی ڈیڑھ ہزار سالہ تاریخ میں علوم و فنون بہ شمول ادب اور مذہب کے درمیان تفرقے کی صورت کبھی رونما نہیں ہوئی، بلکہ علوم و فنون کی تمام ترقیات اور انکشافات و ایجادات کو مذہبی روح اور جوش سے تحریک و تقویت ملتی رہی؛ نیز مذہبی ہدایات نے ان ترقیات کو صحیح رخ پر قائم رکھا چنانچہ ساتویں صدی عیسوی سے سترہویں صدی عیسوی تک سائنس اور آرٹ کی تمام ترقیات اسلام کے تحت ہوئیں، اور انسانی معاشرت راہِ مستقیم پر آگے بڑھتی رہی، مگر جب اس کے بعد دنیا اسلام کی ہمہ گیر رہنمائی

سے محروم ہو گئی تو علوم و فنون کی ترقیات توازن اور انسانیت سے خالی ہو گئیں، اور نتیجۃً انسانی معاشرت روز بروز نت نئی الجھنوں اور مسئلوں سے دوچار ہوتی گئی، یہاں تک کہ آج پوری انسانیت اپنے تمام دائروں اور شعبوں کے ساتھ ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ اس صورت حال کو بروئے کار لانے میں دوسرے علوم و فنون کے ساتھ ادب نے بھی ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ اٹھارہویں صدی میں جب یورپ کا ترقی اپنے مادی وسائل کی بدولت دنیا پر چھانے لگا تو دوسرے علوم فنون کے ساتھ ادب میں بھی جو تبدیلیاں یورپ کے اندر ہوئیں وہ سکۂ رائج الوقت بن گئیں، یہاں تک کہ انیسویں صدی کے آخر آخر، مواد و ہیئت دونوں کے اعتبار سے دنیائے ادب میں مغربی تصورات کی آمد اہم ہو گیا۔ یہ لہر اردو ادب میں پہنچی، اور اس کے نتیجہ میں ہماری صدیوں کی مستحکم قدریں بدلنے لگیں، اور سیاسی مغلوبیت نیز علمی مرعوبیت کے باعث زوال و انتشار میں جو تھوڑی کسر رہ گئی تھی وہ پوری ہونے لگی، ہر طرف "پیروی مغربی" کا ڈنکا بجنے لگا۔

اقبال اسی نازک اور بحرانی دور میں ابھرے۔ انہوں نے معاملے کی سنگینی کو پوری طرح بھانپ لیا اور مغربیت کی غلط لہر کو صحیح رخ پر لگانے کے لئے اپنے فکر و فن کا سارا زور صرف کر دیا۔ چنانچہ ربع صدی سے زیادہ مدت تک وہ اپنی مہم کامیابی کے ساتھ چلاتے رہے، اور اس عرصے میں اردو ادب کا رخ نہیں بگڑا۔ اقبال نے

مغرب کی طاقت ور لہر کا مقابلہ جس قوت کے ذریعہ کیا وہ اسلام تھا۔ لیکن اقبال کے بعد یہ لہر قابو سے نکل گئی اور ۱۹۳۶ء کے قریب ہمارے ادب میں انتشار و زوال کی علامتیں نمایاں ہونے لگیں۔ قریب بیس سال تک پیروی مغرب کی مہم "ترقی پسندی" کے عنوان سے چلتی رہی۔ اس کے بعد ۱۹۵۶ء کے آس پاس ترقی پسندی کے بالمقابل زوال و انتشار کا دوسرا رجحان "جدیدیت" کے نام سے ابھرا۔ گرچہ یہ دونوں آپس میں ایک دوسرے کے حریف ہیں، لیکن دونوں کا سرچشمہ اور ماحصل مغرب زدگی کے سوا کچھ بھی نہیں، ہماری ادبی قدروں کی غارت گری میں دونوں یکساں ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ادب میں بے ادبی کے جو بیج بوئے تھے، جدیدیت کا رجحان انہیں کی پیداوار ہے کل ترقی پسند اشتراکیوں نے روایت کے خلاف بغاوت کا نعرہ لگایا تھا، انہوں نے اپنے مزعوم انقلاب کے لئے پرانی قدروں کی تباہی و بربادی کو ضروری قرار دیا تھا، انہوں نے کلاسیکی ادیبوں کے خلاف ہر قسم کی بدتمیزی روا رکھی تھی۔ آج ٹھیک یہی باتیں جدیدیت کے علمبرداروں کی طرف سے کی جارہی ہیں، اور چونکہ ان کے سامنے ترقی پسندوں ہی کی صف ہے، اس لئے ان باتوں کی زد خاص طور سے ان ہی پر پڑ رہی ہے۔ لیکن چونکہ یہ مشقِ ناز ادب کی سطح پر ہو رہی ہے لہٰذا اس سے ہماری ادبی قدروں پر بھی چوٹ پڑ رہی ہے، ٹھیک جس طرح ترقی پسندوں کے حملوں سے چوٹ پڑ رہی تھی۔ چنانچہ

اس وقت مسلسل تیس سال کی گولہ باریوں کے نتیجے میں ہمارے ادب کی عمارت بہت خستہ و شکستہ نظر آ رہی ہے۔ مہلک اسلحوں کے تجربے خواہ روس کرے یا امریکہ فضا مسموم ہوتی ہے پورے عالم انسانیت کی!

یہ ہیں وہ اصولی و تاریخی ادبی حقائق، جن کی روشنی میں اسلامی ادب کو سمجھنے اور برتنے کی ضرورت ہے۔ اگر ہم مذکور حقائق کا تجزیہ کریں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کی بنیادی خرابی ان کی اپنی اپنی انتہا پسندی، بے اعتدالی اور عدم توازن ہے۔ ایک نے ادب کو مارکسی معاشیات کا شعبہ بنا دینے کی کوشش کی، تو دوسرے نے سرے سے ادب کو زندگی ہی سے کاٹ دینے کی مہم چلا رکھی ہے، اور عمومی طور پر ان دونوں انتہا پسندیوں نے ادب کو مجروح کیا ہے۔ چنانچہ اس وقت ہمارے ادب کا سب سے بڑا مسئلہ اسی بے اعتدالی کو دور کرنا اور ادبی توازن کو بحال کرنا ہے، تاکہ تخریب ادب کے تیس سالہ اثرات کا ازالہ ہو سکے اور ہماری ادبی قدروں کو زوال و انتشار کے گرداب سے نکل کر فروغ و عروج کا موقع ملے۔ اگر ایسا ہو سکا تو تیس سال کے سیلاب بلا سے آئی مٹی کو بھی زرخیز بنایا جا سکتا ہے، اور مزرع ادب میں شاندار فصلیں لہلہا سکتی ہیں، سمت سفر درست ہو جائے تو وہی قدم منزل کی طرف بڑھ سکتے ہیں جو اب تک تاریک وادیوں میں بھٹکتے رہے ہیں۔ اسلام اعتدال

وتوازن کا نظریہ ہے اور یہ زندگی کے ہر دائرے کو اس کی اپنی خصوصیات اور فطری اوصاف پر قائم رکھتا ہے۔ تو کیا "اسلامی ادب" قیامِ توازن کا کارنامہ انجام دینے کے لئے آمادہ ہے؟

اس مقصد کے لئے سب سے پہلے یہ جاننا پڑے گا کہ اسلامی نقطۂ نظر سے ادبی توازن ہے کیا؟ اس سوال کا پہلا جواب یہ ہے کہ جس چیز کو "اسلامی ادب" کہتے ہیں وہ نہ تو صرف اسلام ہے اور نہ صرف ادب، مگر وہ اسلام بھی ہے، اور ادب بھی، وہ جتنا اسلام ہے اتنا ہی ادب ہے، وہ پورا پورا ادب ہے اور پورا پورا اسلام، وہ لفظِ "اسلامی ادب" کی ترکیب کے دونوں اجزا — اسلام اور ادب — کی پیوستگی، نہ کہ پیوند کاری، پر مبنی ہے۔ اس نکتے کی تشریح کے لئے میں ذیل میں اپنے زیرِ ترتیب مقالے "ادبی قدروں کی تشکیلِ جدید" کے رقم شدہ باب اوّل کا آخری پیراگراف نقل کرتا ہوں:۔

"اب سوال یہ ہے کہ نظریہ وادب کے درمیان باہمی پیوستگی کی صورت کیا ہو؟ میرا خیال ہے کہ ادب کے اجزائے ترکیبی تو مواد و ہیئت یا موضوع و اسلوب ہیں، اس لئے نظریہ عین ادب نہیں ہو سکتا، لیکن جس طرح زندگی کے دوسرے دائروں میں نظریے کی ایک بالا تر گرچہ ناگزیر حیثیت ہوتی ہے، اسی طرح ادب میں بھی نظریے کا ناگزیر دخل و عمل ایک بلند تر سطح سے

بھی ہوگا اور یہ نہیں ہوگا کہ نظریہ اور ادب میں سے کسی کی بھی اپنی ہستی بالکل ختم ہو جائے اور ایک بالکل نئی، تیسری چیز پیدا ہو جائے۔ ایک تو کوئی نظریہ صرف ادب کے لئے نہیں ہوتا، اس لئے فقط ادب میں اس کے محدود ہونے کا امکان نہیں، دوسرے، ادب کی نوعیت کو بدل کر ادب کی بات ہی نہیں کی جا سکتی۔ لہٰذا اپنی اپنی جگہ نظریہ نظریہ ہے اور ادب ادب، لیکن ادب کو اپنی تکمیل کے لئے نظریے کی ضرورت ہے اور نظریے کو اپنی تکمیل کے لئے ادب کی بھی ضرورت ہے، اور یہ باہمی ضرورت بنیادی فطری ہے کسی کی عاید کردہ نہیں۔ ان حقائق کو نظر میں رکھ کر ادب اور نظریہ کا رشتہ اور ارتباط آسانی سے سمجھ میں آ سکتا ہے۔ اب دونوں کی باہمی ہم آہنگی کا انداز یہ ہوگا کہ جو شخص ادب کی تخلیق میں کمال پیدا کرنا چاہے گا وہ زندگی کے ایک نظریے کا حامل ہوگا اور ساتھ ہی ہیئتِ ادب کے تمام لوازم و رموز سے صرف آگاہ نہیں، بلکہ ان کے برتاؤ میں ماہر ہوگا، علاوہ بریں وہ یہ بھی جانتا ہوگا کہ نظریہ و ادب کا امتزاج کس توازن کے ساتھ ہونا چاہئے۔ ایسا شخص جب تخلیقِ ادب کے لئے اپنی کارگاہ میں بیٹھے گا تو اس کی کیفیت یہ ہوگی کہ نظریہ کی بجلیاں اس کے رگ و پے

لے میں وہ ڈھل رہی ہوں گی اور ادب کے شعلے اس کے جرم و استخواں سے اُٹھ رہے ہوں گے۔ ایسی صورت میں نظریہ نظریہ اور ادب ادب رہتے ہوئے بھی لمحۂ تخلیق اور عمل تخلیق کے اندر ایک دوسرے کے ساتھ ضم ہو جائیں گے، اس شان سے کہ فنکار تو نمونۂ فن کی تراش خراش میں ہمہ تن مصروف ہوگا اور اس کا نظریہ اپنے آپ ہاتھ کی ہر جنبش اور نغمے کی ہر لرزش کے ساتھ نمونۂ فن کے اندر دیوہ میں اُترتا اور رچتا چلا جائے گا۔ اس کیفیت کو میں خلوص فکر اور خلوصِ فن سے تعبیر کروں گا کسی نظریے کا دخل ہو اور کسی ہیئتِ ادب کا عمل ہو، اگر فنکار کے اندر خلوص ہے، اگر اس نے اپنے فکر و فن کے لئے ریاض کیا ہے اور اس پُرخلوص ریاض کے نتیجے میں سوز و گداز کی دولت ہاتھ آ گئی ہے، تو نظریہ اور ادب کا متوازن امتزاج اپنے آپ ظاہر ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ جہاں تک نظریے کا تعلق ہے وہ تو ہر شخص کی شخصیت میں کارفرما ہے۔ چنانچہ ایک شخص زندگی کے جس دائرے میں بھی کام کریگا اُس کے نظریے کا اظہار اپنے آپ اس دائرے میں اس کے آداب کے مطابق ہوگا۔ اس لئے ادب میں قصداً نظریے کو عاید کرنے کی ضرورت نہیں ہوگی، بلکہ نظریہ بلا تکلف ہیئتِ ادب میں نافذ ہو جائے گا۔ لہٰذا ایک صاحب

نظریہ ادیب تخلیقِ ادب کے وقت اپنی تمام تر توجہ ترکیبِ ادب پر ہی مرکوز رکھے گا۔ اسی طرح جو تخلیق بروئے کار آئے گی وہ ادب کے سانچے میں ڈھلی ہوگی، ساتھ ہی یہ تخلیق کسی نظریے کی محض "داد" ہوگی، فن کا نمونہ کوئی بیجان انبار نہیں ہوگا، یہ ایک زندہ وجود ہوگا، جو اپنے پڑھنے والوں کے دل و دماغ پر اثر انداز ہوگا۔ اس طرح ادب میں اخلاقی مقصد کا حصول بالکل فطری اور خالص ادبی انداز میں ہوگا۔؎

میرے نزدیک اسلامی ادب کی حقیقت یہی ہے۔ اسی انداز سے نظریۂ اسلامی ہیئت ادب میں نافذ ہوگا اور ادب میں اسلامی نظریے کے نفاذ کا یہ انداز ہی درحقیقت ادب میں فکر و فن کے کامل اور موثر توازن اور امتزاج کا ضامن ہے، چنانچہ ادبی توازن کے جتنے بھی نظریے اس کے علاوہ پیش کئے جاتے ہیں وہ یکسر ناقص ہیں اور سراسر ناکام ثابت ہوئے ہیں۔ اس لئے کہ ادب اور مذہب کے درمیان جتنا گہرا فطری رشتہ ہے دوسرے کسی نظریے اور ادب کے درمیان نہیں ہے، اور مذہبی نظریے کا کامل ترین مظہر اسلام ہے۔ اسی لئے اُردو ادب کے اندر پچھلے تیس برسوں میں جو بے اعتدالیاں پیدا ہو گئی ہیں اور ترقی پسندی اور جدیدیت نے جو عدم توازن پیدا کر دیا ہے اس کو دور کرنے اور اعتدال و توازن کو بروئے کار لا کر ادب کو ہموار

؎ اس مقالے کے چار ابواب اب تک لکھے جا چکے ہیں جن میں تین چھپ چکے ہیں۔

ارتقاء کے راستے پر آگے بڑھانے کے لئے اگر کوئی تصور کام کر سکتا ہے تو وہ اسلامی ادب کا تصور ہی ہے۔ اقبال نے اسی تصور سے کام لے کر دورِ حاضر کے ابتدائی ایام میں انتشار و زوال کی لہروں کو قابو میں کر رکھا، ساتھ ہی انہوں نے عصرِ نو میں ادبی قدروں کے نشو و نما کے لئے ایک مثبت نمونہ اور اسلوبِ عمل بھی پیش کیا۔ ہمارے ادب کا کارواں اقبال کے اس عظیم تجربے کی روشنی میں آج بھی منزلیں سر کر سکتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آج کے حالات میں ادب کے اندر اسلامی اندازِ نظر کے نفاذ کی عملی صورت کیا ہوگی؟ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات "اسلامی ادب" کے عنوان کی ہی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اسلامی ادب کے حامیوں کو اس عنوان پرستی کی الجھن سے نکل جانا چاہیے۔ اس معاملے میں انہیں ترقی پسندوں کے انجام سے بھی کچھ عبرت حاصل کرنی چاہیے۔ بات یہ ہے کہ تہذیبِ انسانی کے مجموعی پس منظر میں بنیادی اور اصلی چیز اسلامی ادب نہیں، بلکہ اسلامی زندگی ہے۔ اگر ایک ادیب کا نظریۂ حیات، تصورِ کائنات اور کردار اسلامی ہے تو اس کے ادب کو اسلامی بنانے کے لئے یہ کافی ضمانت ہے، اور اگر اس کی ادبی تخلیق میں اسلام کا مشک ہے تو وہ خود مہکے گا، اس کے وجود کو ظاہر کرنے کے لئے کسی اعلان و اشتہار کی ضرورت نہ ہوگی۔ آپ اسلامی احساسات و ادراکات کے ساتھ ادب کی تخلیق کیجیے اور لوگوں کو کہنے دیجیے کہ آپ کی تخلیق اسلامی ہے۔

اس کے بجائے کہ آپ صرف اسلام، اسلام اور اسلامی ادب اسلامی ادب چلاتے رہیں اور لوگ اس کی طرف نگاہِ غلط انداز بھی نہ ڈالیں، اس لئے کہ ادب تو آپ نے تخلیق نہیں کیا اور لوگوں کو خواہ مخواہ جتادیا کہ یہ ادب ہو یا نہ ہو اسلامی ضرور ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اقبال نے کبھی کوئی نظم یا غزل یہ کہہ کر پیش کی ہو کہ یہ اسلامی ادب ہے، حالانکہ اسلام ان کا اوڑھنا بچھونا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ ادبِ عالیہ کی پوری تاریخ سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ ایک دور میں کچھ لوگ ادب تخلیق کرتے ہیں اور یہ تخلیق اپنے خالق کے رجحان و انداز کا نمونہ ہوتی ہے، اس کے بعد ناقدین و مبصرین آگے بڑھتے ہیں اور تجزیہ و تشریح کرکے بتاتے ہیں کہ ایک تخلیق کس رجحان و انداز کی حامل ہے، اور اگر کسی دور میں معتدبہ تخلیقات کا رنگ و آہنگ ایک دوسرے سے ملتا جلتا ہے تو اس دور کو یا دور کے ایک حصے کو ایک مخصوص رجحان کا حامل قرار دیا جاتا ہے۔ صاف بات یہ ہے کہ ادب پہلے ہوتا ہے اور تنقید بعد میں، ادب والے ادب پیش کر دیتے ہیں، تب تنقید والے تقاش بندی اور درجہ بندی کیا کرتے ہیں، یعنی پہلے شاعر نہیں کیا کرتے، ناقد کرتے ہیں۔ یہی صورت ادب کے استوار ارتقا کی ہے اور اب تک کے تمام ادبی شہ پارے اسی صورت سے ہوکے تخلیق ہوئے ہیں۔ چنانچہ اگر ادبی عمل اس کے برعکس ہو جائے اور ادیب تنقید پیشگی کر دے اور ادب بعد میں پیش کرے، تو اس طرح بالعموم جو چیز سامنے آئے گی

وہ تخلیق نہیں بلکہ صرف اس کا اشتہار ہوگا، جیسا کہ پچھلے تیس برسوں سے عام طور پر ہمارے ادب میں ہو رہا ہے، ترقی پسند تحریک اسی عنوان پرستانہ اشتہار بازی کے سبب بحیثیت مجموعی ناکام ہوگئی۔ اور اس وقت اس کے خلاف جدیدیت کی شکل میں جو ایک منفی رجحان چل رہا ہے اس کا حشر ترقی پسندی سے بھی بدتر ہوگا۔ رہی یہ بات کہ یہ دور تحریک وتنظیم کا ہے تو اس کے بارے میں میرا موقف یہ ہے کہ بلاشبہ پوری زندگی کو اسلام کے رخ پر لے جانے کے لئے تحریک وتنظیم کے ساتھ کام ہونا چاہئے، جو ہو بھی رہا ہے مگر ادب کے لئے الگ سے کوئی ٹریڈ یونین بنانے کی ضرورت نہیں ہے، جو ادیب پوری زندگی کا رخ بدل دینے کا عزم رکھتے ہیں، انہیں عمومی طور پر تحریک وتنظیم سے وابستہ ہو کر کام کرنا چاہئے، جبکہ ادب کے معاملے میں بس ان کا ادیب رہنا کافی ہے، اس کے علاوہ منظم جدوجہد کے لئے اگر ادارے کی ضرورت ہے تو علمی وثقافتی عنوان وانداز کی عمومی تنظیم کی جاسکتی ہے اور اس تنظیم کے تحت نشر واشاعت کا کام کیا جاسکتا ہے اور ایسا کرنا موجودہ دور میں شاید ضروری بھی ہے۔

دوسری بات یہ کہ آج انسانی معاشرے میں جو موضوعات و مسائل پیدا ہو گئے ہیں اور ان کے سبب جو احساسات وانفعالات پائے جاتے ہیں، ان کا انعکاس اسلامی اقدار کی روشنی میں کیا جانا چاہئے، اس طرح کہ موضوعات ومسائل کے بارے میں قارئین کے

احساس وارتعاش کو صحیح رُخ مل سکے۔ اس مقصد کے لیے کئی تیاریاں کرنی ہوں گی۔ اوّل، آج کے موضوعات و مسائل اور احساسات وارتعاشات سے راست، گہری واقفیت حاصل کرنی ہوگی، یہاں تک کہ یہ چیز ذاتی تجربے میں شامل ہو جائے۔ دوم، ادب العالیہ کی تمام مسلمہ قدروں کو اپنی ادبی شخصیت کا جزو بنانا ہوگا، تاکہ احوال و کوائف پر ذہنی ردِّ عمل سے لیکر تخلیقِ ادب تک، یہ قدریں فنی معیار کا کام دیں۔ سوم، مختلف اصنافِ ادب کی مسلمہ ادبی ہیئتوں اور ان کے تمام پیچ و خم کا وسیع و پختہ شعور اور اپنے منتخب کردہ وسائلِ اظہار پر محکم دسترس حاصل کرنی ہوگی۔ چہارم اجتہاد و تجدید اور ابداع و اختراع کا مادہ و ملکہ پیدا کرنا ہوگا۔ پنجم اس مادے اور ملکے کو بروئے کار لانے کے سلسلے میں اپنے ادب کی فنی روایات اور اپنی زبان کے محاورات کو پوری طرح ملحوظ رکھنا ہوگا۔ ششم، دوسرے لوگ دورِ حاضر میں جو فنی و تخلیقی تجربے کر رہے ہیں، ان پر مبصرانہ و تنقیدی نگاہ رکھنی ہوگی۔

ان تیاریوں کے سلسلے میں جو بنیادی نکتہ بطورِ اصول موضوعہ کے ملحوظ رکھنا چاہیے وہ یہ ہے کہ ادب نام ہے احساسات کی تنظیم، جذبات کی ترتیب اور خیالات کی توضیح کا، اسلئے جس صنفِ ادب میں بھی کام کیا جائے، تخلیق ایسی پیش کی جائے جس کو پڑھ کر الجھنیں صاف ہوں، گرہیں کھلیں، پیچیدگیاں دور ہوں، مسائل حل

ہو سکیں، تاریکیاں روشن ہوں اور حالات کی رویں سمجھ میں آ سکیں، تاکہ قدرت نے جو عقدۂ حیات اور معمۂ کائنات ہمارے سامنے رکھا ہے، ہمیں بہت ہی ذاتی طور پر اس کی تہوں اور پیچ و خم کا شعور حاصل ہو سکے۔ شعر، افسانہ، ناول اور ڈراما سبھی کا مشترک ادبی مقصد یہ ہے کہ حیات و کائنات کے عناصر و عوارض کے جو اثرات انسانی شخصیتوں پر مترتب ہوتے ہیں ان کا لطیف مطالعہ کر کے ان کی کیفیات کو زیادہ سے زیادہ واضح کیا جائے۔ ساتھ ہی اس وضاحت کے نتیجے میں زندگی کو زیادہ سے زیادہ قابلِ فہم، دلچسپ، حسین اور پُرمسرت بنانے کی کوشش کی جائے۔ دیوانگی کا بہترین علاج یہ بتایا جاتا ہے کہ دیوانے کو تجزیے کے ذریعے اس کی کیفیات کا احساس دلا دیا جائے، اور ہر شخص کی انفرادی زندگی میں قدم قدم پر دیوانگیوں کے پہاڑ ٹوٹتے ہیں۔ اس لئے ادب کا کام یہی ہے کہ ان دیوانگیوں کی تشریح کر کے ہمارے ذہنوں کو سلامت رکھے۔ ادب کے اسلامی نقطۂ نظر کو آج یہی کام کرنا ہے، جب کہ دوسرے تمام نقاطِ نظر ہماری دیوانگیوں کو بڑھانے اور ہمارے ذہنوں کو ماؤف سے ماؤف تر کرنے کا کام کرتے رہے ہیں۔

رشید احمد صدیقی کی تنقید نگاری

اُردو تنقید کا پہلا دور حالی و شبلی کا تھا، جب اس فن کی شروعات ہو رہی تھی۔ اس سے قبل تقریظیں اور تذکرے لکھے جاتے تھے۔ لیکن حالی و شبلی تک بھی اسلوب و انداز کی جدتوں کے باوجود تنقید کا وہ تنظیم و ضبط نہیں پیدا ہوا تھا، جس کو آج ہم اس فن کی امتیازی شان سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اُردو تنقید کا پہلا دور قدیم و جدید اندازِ نقد کے درمیان ایک عبوری دور تھا، جب مشرقی تذکروں کے لوازم کے ساتھ ساتھ مغربی اوصاف کی جھلکیاں نظر آنے لگی تھیں، مگر مطالعے اور تبصرے کی وہ پیچیدگی اور بالیدگی گویا مفقود تھی، جو بعد کے دور میں پیدا ہوئی۔ ہمارے ادب میں تنقید، افسانے، ناول اور ڈرامے کی طرح، ایک جدید فن ہے جو مغرب بالخصوص انگریزی ادب کے زیرِ اثر اُبھرا۔ یہ اُبھار موجودہ صدی کی دوسری چوتھائی میں ہوا۔

رشید احمد صدیقی جدید اُردو تنقید کے اسی ابتدائی دور

کی ایک شخصیت ہیں۔ لیکن درحقیقت فنِ تنقید سے ان کو اتنا شغف نہیں جتنا اسلوبِ نقد سے ہے۔ وہ اصلاً ایک اعلےٰ درجے کے انشائیہ نگار ہیں اور ان کا خاص فن طنز و مزاح ہے۔ چنانچہ تنقیدِ ادب سے ان کی دلچسپی ضمنی اور جزوی قسم کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ادبی تجزیے کا وہ عنصر نہیں ملتا، جو سنجیدہ تنقید نگاری کا اصل جوہر ہے۔ اس کے بجائے صدیقی صاحب صرف دلچسپ اور ذاتی قسم کے عمومی تبصروں سے کام لیتے ہیں۔ اس طرح ان کی تنقیدیں ادب کی تشریح سے زیادہ اسما پر رائے زنی کی حیثیت رکھتی ہیں۔ بلاشبہ یہ رائے زنی ایک پڑھے لکھے، باذوق آدمی کی رائے زنی ہے اور اس میں وہ آگہی بھی ہے جو ایک سوچ سمجھ رکھنے والے فن کار کے یہاں پائی جاتی ہے۔ سب سے بڑھ کر صدیقی صاحب کی وہ شیوہ بیانی ہے جو ان کی نکتہ وری کو دلکش اور دل پذیر بناتی ہے۔ مگر فکر و فن کے یہ سارے انداز تخلیق سے زیادہ تعلق رکھتے ہیں اور تنقید سے کم۔

رشید احمد صدیقی کی تنقیدی تخلیقات پر مشتمل تین کتابیں اس وقت میرے سامنے ہیں: "طنزیات و مضحکات"، "جدید غزل"، "غالب کی شخصیت اور شاعری"۔ ان میں پہلی ہی کتاب میرے خیال میں ان کی بہترین تنقیدی تصنیف ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس کتاب کے موضوع سے ان کی نسبت عملی ہے اور طبعی مناسبت بھی واضح ہے۔ اس کے علاوہ، اس

تصنیف کے ساتھ صدیقی صاحب کے اسلوب تنقید کی بھی پوری موافقت ہے۔ طنزیات و مضحکات ظرافت اور نکتہ سنجی نیز جملہ بازی کا فن ہے، جس کے صدیقی صاحب ماہر ہیں، اور اسی میں ان کو کمال حاصل ہے۔ چنانچہ اس موضوع پر موصوف نے زیر نظر کتاب میں خوب خوب گل فشانیاں کی ہیں، اور ایک سے ایک پتے کی باتیں نکالی ہیں۔ گرچہ تجزیے اور نظم وضبط کی کمی یہاں بھی حسب معمول ہے، مگر نکتوں اور زاویوں کی فراوانی کے سبب تنقیدی بصیرت کے ریزے اور ریشے، قیمتی اور سنہری ریزے اور ریشے جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔ یہی کیفیت جو پہلی کتاب میں شباب پر ہے، دوسری اور تیسری کتابوں میں بھی ذرا کم تر سطح پر پائی جاتی ہے "جدید غزل" اور "غالب کی شخصیت اور شاعری" کا پیمانہ طنزیات و مضحکات سے مختصر ہے اور معیار بھی فروتر ہے۔ دوسری اور تیسری تصنیفات میں پہلی کے برخلاف "ظرافت سے کام چلانا مشکل بھی تھا۔

رشید احمد صدیقی کے پاس اعلیٰ ادبی تنقید کے لئے درکار منظم فکر اور منضبط اسلوب نہیں ہے۔ ان کے پس کچھ ذاتی تاثرات اور تعصبات ہیں، جن پر ان کی پسند و ناپسند منحصر ہوتی ہے اور اس شخصی رویے کے اظہار کے لئے ایک ایسا طرز تحریر ہے جس میں انصابیت کی رو بیں تیز انداز سے چلتی رہتی ہیں۔ دراصل اسلوب بیان کا یہ تیکھاپن اور بانکپن تھا ہے، جو پڑھنے والوں

کو صدیقی صاحب کی تاثراتی تنقیدوں کی طرف مائل کرتا ہے۔ موصوف کی تحریروں کو پڑھتے ہوئے آدمی جگہ جگہ چونک پڑتا ہے اور بعض وقت مزے بھی لیتا ہے۔ لیکن ان تحریروں میں کیے جانے والے تبصروں پر تھوڑا غور کرنے کے بعد زبان کے چٹخارے کے سوا کوئی ذہنی مواد پلے نہیں پڑتا، بلکہ دماغی الجھن بڑھ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صدیقی صاحب کی تنقیدوں میں فکری ابہام وانتشار پایا جاتا ہے اور موضوع کی وضاحت تو گویا ہو ہی نہیں پاتی۔ موصوف کو غالباً موضوع کی کچھ زیادہ پروا بھی نہیں ہوتی، وہ تو صرف اپنا ردِ عمل کسی مصنف اور اس کی تخلیقات کے بارے میں ظاہر کرنا چاہتے ہیں اور قاری کی توجہ محض اپنے حسنِ تحریر اور لذّتِ تقریر پر مرکوز رکھنا چاہتے ہیں۔

رشید احمد صدیقی کے ذہن کا اندازہ کرنے کے لئے ان کی تازہ ترین تصنیف "غالب کی شخصیت اور شاعری" کے بنیادی موقف اور اس کے سلسلے میں صادر ہونے والے بعض بیانات کا مطالعہ کافی ہوگا۔ یہ پوری کتاب اس مفروضے پر مبنی ہے کہ غالب کی اصل پونجی صرف ان کی اردو شاعری ہے اور ان کی فارسی شاعری کا اعتبار بھی اسی سے قائم ہے۔ یہ مفروضہ اتنا مغالطہ آمیز ہے کہ خود صدیقی صاحب اس کی وجہ سے طرح طرح کی تضاد بیانیوں کے شکار ہو گئے ہیں، جن میں ایک موصوف ہی کے لفظوں میں یہ ہے کہ غالب کی "عظمت کا راز یہ ہے کہ انہوں

نے اردو غزل کی روایات سے حتی الوسع گریز کیا ہے اور اپنی فارسی دانی اور فارسی شناسی سے اردو کو ایک نئی حیثیت، ایک نئی قامت، اور ایک نیا لہجہ بخشا"۔ ایک تو عظمت کا یہ راز ہی بہت مشتبہ ہے، دوسرے فارسی دانی اور فارسی شناسی کے کمال اور اس کے اردو شاعری میں موثر استعمال کو صرف غالب کے لئے مخصوص کرنا اردو ادب اور شاعری کی پوری تاریخ سے ناواقفیت کا عجیب وغریب نمونہ ہے اسی طرح یہ بیان کہ "غالب نہ صرف ایک عظیم تہذیب اور روایت کے امین ہیں، بلکہ عظیم تر تہذیب وروایت کے خالق بھی ہیں۔" نیز یہ کہ "غالب طبعاً عجمی تھے، مسلمان، موحد، صوفی سب بعد میں فقط انشا پردازی ہے" لے مفروادیے وکر کوئی شاعر آج تک کسی تہذیب کا "خالق" نہیں ہوا ہے، وہ کسی تہذیب کا صرف "امین" ہو سکتا ہے۔ پھر غالب کے "طبعاً عجمی" ہونے سے ان کے "موحد" ہونے میں کیا فرق پڑتا ہے خواہ وہ تقدیم و تاخیر کا کیوں نہ ہو؟ کیا عجمیت کسی عقیدے کا نام ہے؟ شاید صدیقی صاحب ایسا ہی سمجھتے ہیں، جیسا کہ انہوں نے غالب کی آتش نوائی کا رشتہ ایران کے زردشت کی آتش پرستی سے جوڑ کر دکھایا ہے، یا پھر یہ سب محض تفننِ طبع اور لطف بیان کا نمونہ ہے جس کا کوئی تعلق سنجیدہ اور علمی تنقید سے نہیں ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اردو تنقید میں رشید احمد صدیقی کی حیثیت صرف تاریخی ہے۔ انھوں نے حالی و شبلی کے بعد رونما ہونے والے تنقید کے دورِ جدید میں اپنا کام کیا اور ہمارے تنقیدی ادب کو کچھ دلچسپ نمونے دیے مگر نہ ان کے پاس نہ تو ادب کا کوئی خاص تصور ہے اور نہ اس کو پرکھنے کا کوئی مخصوص معیار، رہتے بجز یہی یہ کہ ان کا طرزِ تحریر تنقیدی تجزیے کا متحمل ہو نہیں پاتا۔ صدیقی صاحب کا ذہن مربوط مطالعے اور منطقی طرزِ بیان کے لئے تیار ہی نہیں ہے۔ وہ صرف اپنے ذہن کی رو اور انشا کی روانی پر بھروسا کرتے ہیں۔ اس لئے میں ان کو نیاز فتحپوری کے ساتھ قدیم مشرقی تنقید کا ایسا حصہ سمجھتا ہوں، جو جدید مغربی تنقید سے آکر مل گیا ہے، یعنی قدیم و جدید کے درمیان ایک عبوری مقام پر واقع ہوا ہے اور اس طرح حالی و شبلی ہی کے طریقِ تنقید سے وابستہ ہے۔

(آکاشوانی پٹنہ بھاگلپور سے براڈکاسٹ)

کلامِ اقبال کی اشاریت

اُردو میں انگریزی کی ایک تنقیدی اصطلاح "سمبلزم" کے دو ترجمے عام طور پر نظر آتے ہیں، ایک علامتیت اور دوسرا اشاریت۔ ان میں لسانی اعتبار سے اشاریت زیادہ رواں اور سلیس ہے، مگر مفہوم کے لحاظ سے لفظ "سمبل" کے مرادف "علامت" کا لفظ زیادہ بھرپور ہے۔ بہرحال دنیا کی ہر زبان اور ادب میں اس قسم کے لطیفے نہلے حادثے کے طور پر ظاہر ہوتے ہیں اور پھر روایت بن جاتے ہیں۔ اُردو میں اس طرح کے لطیفے اور بھی ہیں، مثلاً "سٹائر" کے لئے "طنز" چلا ہوا ہے حالانکہ زیادہ ہم معنی لفظ "ہجو" ہے، جب کہ طنز کا مفہوم درحقیقت سٹائر کے ایک اسلوب "آئرنی" سے زیادہ قریب ہے۔ میں نے زبانِ خلق کو بجا سمجھتے ہوئے سمبلزم کے لئے اشاریت کا لفظ اختیار کیا ہے۔ عربی کا ایک مقولہ ہے: "غلط العام فصیح" (عام علمائے فن اگر کسی بات کا استعمال غلط طور پر بھی کرنے لگیں

تو وہی فصیح ہو جاتی ہے)۔

تنقیدی بحثوں میں اشاریت کا استعمال ایک مکتب فکر یا مکتب فن کی حیثیت سے ہونے لگا ہے، حالانکہ جہاں تک رموز و علائم کے ادب میں استعمال کا تعلق ہے، یہ کوئی نئی اور نادر بات نہیں ہے، کوئی ادب پارہ، بالخصوص نظم و شعر، جس کے سیاق میں مذکورہ اصطلاح بولی جاتی ہے، ایسا نہیں ملے گا، جس میں علامتوں اور رمزوں کا استعمال ترسیلِ فن کے لئے نہیں کیا گیا ہو۔ اس سلسلے میں اگر ہم اپنے صنائع و بدائع کی جستجو کریں تو تشبیہ، استعارہ، کنایہ جیسے اشاریت کے الفاظ دستیاب ہوتے ہیں، اور ادب کے عام قاری ان سے بخوبی واقف ہیں، بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ مشرقی ادبیات ان فنی وسائل ترئین کے لئے مغربی ادبیات کے ایک حلقے میں معتوب رہے ہیں، اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ فرانسیسی، انگریزی اور جرمن شاعری میں رومانیت کی وہ تحریک جس نے بالآخر اشاریت کو جنم دیا مشرقی بالخصوص فارسی شاعری کے زیر اثر ہی اُبھری تھی۔ لیکن تاریخ کا جبر یہ ہے کہ اب یہی رومانیت ہمارے یہاں مغرب سے ایک ثقافتی تحفے کے طور پر آرہی ہے اور بہتیرے ادبا و شعرا یہ سمجھ رہے ہیں کہ ایسی چیز نہ دیکھی، نہ سُنی۔

یہاں یہ سوال اُٹھایا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری میں تشبیہ و استعارہ و کنایہ کی صورت میں، علامتوں کا استعمال فنی

وسائل کے طور پر رہا ہوگا، مگر اشاریت تو ایک نظریۂ فن کا نام ہے، جس کے مطابق استعارہ و علامت کو بہ طور وسیلۂ فن کے نہیں، بلکہ مقصودِ فن کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں، یہ ایک بہت ہی مہمل سوال ہے، ایسا مہمل کہ ادب برائے ادب اور فن برائے فن کے داعیوں کے ذہن کی گہرائیوں میں بھی بمشکل ہی اتر سکتا ہے۔ استعارہ، رمز اور علامت بجائے خود ایک باشعور اور باذوق آدمی کا مقصد کیسے بن سکتا ہے؟ آخر کوئی تو ذہنی کیفیت ہوگی، جس کا مطلب واضح کرنے کے لئے ایک شاعر، ایک فن کار نے کوئی علامت منتخب کی ہوگی؟ یہی وجہ ہے کہ کوئی بھی فن کار اپنے احساسات کے ہر موقع اظہار پر ایک ہی علامت استعمال نہیں کرتا، بلکہ احساسات و تخیلات کی نوعیت کے لحاظ سے مختلف مواقع پر مختلف علامتیں استعمال کرتا ہے۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ فن کار کے پاس کہنے کے لئے کچھ ہوتا ہے اور اس کیفیت کے اظہار کے لئے ہی وہ وسیلے کے طور پر کوئی علامت، جسے وہ مناسب حال سمجھتا ہے، منتخب کر لیتا ہے۔ اس لئے بات بالآخر یہی ٹھہرتی ہے کہ علامت بجائے خود کوئی مقصودِ فن نہیں ہو سکتی اور اس لئے اشاریت، آخری تجزیے میں، عملی طور پر ایک نظریہ نہیں، بلکہ وسیلہ ہی ثابت ہوتی ہے۔

اب اگر کوئی یہ کہے کہ اشاریت کو نظریہ بنانے کا مطلب یہ ہے کہ کثرت و شدت اور خصوصیت کے ساتھ علامتوں ہی کا

استعمال کیا جائے، تو یہ اور بھی مہمل ہے، یہ ایک تحصیل حاصل ہے اور بالکل فضول سی چیز ہے۔ اول تو شاعری علامتوں کے بغیر قابل ذکر پیمانے پر کی ہی نہیں جا سکتی، دوسرے، جس کا جی چاہے زیادہ سے زیادہ علامتوں کا استعمال کرے، اس سے علامت ہی کو نظریہ بنانے کا ثبوت کہاں ملتا ہے؛ جب تک علامت کا استعمال کسی مفہوم و معنی کے لئے ہوتا رہے گا، خواہ کتنے ہی شد و مد کے ساتھ ہو، وہ بجائے خود مقصود اور نظریہ فن نہیں بن سکتی، وہ کسی نظریے اور مقصود کا ایک وسیلہ، ایک اسلوب اظہار ہی رہے گی۔

غور کیا جائے تو واضح ہوگا کہ لفظ علامت خود ہی فن کے اندر اپنی حیثیت بتانے کے لئے کافی ہے۔ علامت کا مطلب ہی ہے کسی چیز کا نشان اور اس کی پہچان، کوئی معنی و مطلب ہی ہوتا ہے، جس کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علامت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ لفظ اشاریت میں بھی یہی مفہوم پنہاں ہے۔ کوئی عبارت ہی ہوتی ہے جس کی اشارت کی جاتی ہے، ورنہ صرف اشاروں میں گفتگو تو گونگوں کا وطیرہ ہے، جو ایک غیر ناطق مخلوق ہیں اور حرف و صوت کی دنیا سے ان کا کوئی رشتہ نہیں۔

ایک نئے کی بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ جن مغربی شاعروں نے اپنے طرز کلام (نہ کہ نظریہ فن کے لئے) "اشاریت" کا لفظ استعمال کیا ان کا مقصد بھی اتنا ہی تھا کہ اپنے اسلوب اظہار کی

نمایاں اور امتیازی خصوصیت کا اعلان کردیں، نہ یہ کہ اشارہ کنایہ کا کوئی مندر بنا کر اس کی پوجا کریں اور ایک انوکھے عقیدہ فن کی تشکیل کریں۔ دوسری اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اشاریت پسند شعرا میں بعض کا عمل یہ تھا کہ ایک چھوٹی سی نظم وہ اس شان سے تخلیق کرتے تھے کہ پوری نظم ایک مرکزی استعارے پر مبنی ہوتی تھی اور اسی کے اشارات سے ارتقائے خیال ہوتا تھا۔ اس لئے اشاریت کے بارے میں جو بڑے سے بڑا دعویٰ کیا جا سکتا ہے وہ بس اتنا ہی ہے کہ کچھ چھوٹی نازک تخلیقات کے لئے اس کو ایک غالب اسلوب بیان کے طور پر کام میں لایا جا سکتا ہے۔ قدیم استعارے ہیں، اس کو چینی فن کہا جا سکتا ہے اور جدید، زراعتی استعارے ہیں، یہ بس جاپانی دھان اور گل زراعتی وشجر پروری ہے۔

فرانسیسی اور انگریزی شاعری میں اشاریت کی تحریک دراصل عصر حاضر کی صنعتی میکانکیت سے فن و ادب اور نظم و شعر کو محفوظ رکھنے کے لئے گویا ایک رد عمل کے طور پر پھیلائی گئی تھی، جس کے بانیوں اور اعلیٰ ترین نمائندوں کا مقصد صرف یہ تھا کہ دوسرے علوم و فنون کی راست اندازیوں سے شعر کی لطافت متاثر نہ ہو اور اس کی ایمائی نفاست برقرار رہے۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ کنایہ و استعارہ ہی شاعرانہ احساسات و تخیلات کے لئے بہترین طرز ابلاغ ہے اور اسی طرز سے معنی

آفرینی و فکر انگیزی کے اثرات بدرجۂ کمال پیدا ہوتے ہیں۔ اس طرح شاعری کی ہیئتوں میں فکر و معنی کی تہوں کو زیادہ سے زیادہ موثر طور پر ابھارنے کے لئے ہی اشاریت کی تحریک بروئے عمل آئی۔ لیکن بہتیری تحریکوں کی طرح، اشاریت کے عمومی رجحان کے تحت متعدد خصوصی میلانات ایسے بھی پیدا ہو گئے جو بعض جہتوں سے رمزیت کی انتہا پسندیوں کی طرف چلے گئے، یہاں تک کہ پارسان طریقت شعور کے دائرے سے نکل کر لاشعور کی دلدل میں جا پڑے۔ سمبلزم کی شروعات امریکہ میں ہوئی، مگر اس کی ترتیب فرانس میں بروئے عمل آئی۔ اس کے بعد اس کو فروغ انگلستان میں ہوا۔ انگریزی میں فرانسیسی اشاریت سے متاثر ہو کر تمثالیت (امیجزم) نام کا ایک مکتب شاعری بھی پیدا ہوا اور مختلف شکلوں میں کافی پھلا پھولا۔ اس مکتب کا ایک مقولہ بہت ہی فکر انگیز ہے۔ وہ یہ کہ شاعری میں استعمال کی جانے والی تصویریں اور تمثالیں بالکل "واضح اور شفاف" (کرسٹل کلیر) ہونی چاہئیں، جیسے آئینہ، تاکہ خیال نکھر کر جھلک اٹھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انگریزی شاعری کے امیجزم کے اس نمونے نے فرانسیسی شاعری کی مادر تحریک سمبلزم کی بہتر بنا اور صحیح ترین ترجمانی کی ہے۔

لیکن بہت جلد سمبلزم کے اندرونی تضاد نے ماورائیت (سرریلزم) کو جنم دیا جس نے اشاریت کے نام پر ہر قسم کی بے معنی و مطلب، واہیات و خرافات کو شاعری قرار دے ڈالا۔

یہ گویا اشاریت کا زوال نا آشنا تھا۔ چنانچہ ترقی پسندی ہی کی طرح اشاریت بھی ہمارے ادب کے جدید رجحان میں اشاریت کے زوال پذیر میلان، ماورائیت کی شکل میں نمودار ہوئی۔ اس میلان نے ہمارے ادب میں جو انفرادی مچائی ہے وہ معلوم ہے۔ وقت آگیا ہے کہ اس معاملے کی اصلیت و حقیقت کو واضح کرکے ادبا و شعرا کے جدیدیت پسند گروہ کو احترام فن کی طرف مائل کیا جائے، تاکہ ہماری جدید شاعری ادب میں اپنا اعتبار واقعی قائم کر سکے۔

اسی لئے میں نے کلامِ اقبال کی اشاریت پر زور دینا پسند کیا تاکہ فنِ شعر کے لئے اس وسیلۂ اظہار کی صحیح معنویت ظاہر ہو سکے۔ میرے نزدیک اشاریت کا حقیقی مفہوم اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ شاعری میں اس کی بنیادی لطافت و نفاست کو برقرار رکھا جائے، اور یہ چیز گہری اور وسیع ایمائیت سے ہی بالعموم حاصل ہوتی ہے، ایسی ایمائیت جو پُرمعنی، تہ دار، نیز اور خیال انگیز ہو، اس حد تک کہ قاری کسی شعر اور نظم کو جتنی بار بھی پڑھے اسے ایک نیا لطف ملے اور اس کی ذہنی کیفیات میں اضافہ ہو، اس کا ذوق بڑھے اور اس کا شوق فزوں تر ہو۔

اس ایمائیت یا اشاریت کو بروئے کار لانے کے لئے روایتی طور پر جو فنی وسائل بالعموم استعمال کئے جا سکتے ہیں وہ تشبیہ و استعارہ کی مختلف قسمیں ہیں۔ ان کے علاوہ بہتیرے خیال انگیز اور معنی خیز محاوروں، مثلوں اور کہاوتوں کو بھی کام میں لایا جا سکتا ہے۔ لیکن

سب سے دور رس وسیلہ فن تلمیح ہے، جس کے حوالوں اور اشاروں کے اثرات بہت دیر تک اور دور تک حافظے پر اپنے نقوش مرتسم کر دیتے ہیں۔ تلمیح کی اصل قوت یہ ہے کہ اس کا جوہری تعلق ایک زبان اور اس کے ادب کی تہذیبی روایات وافکار سے ہوتا ہے۔ ہر زبان کی ایک تاریخی فضا ہوتی ہے جس میں اس کے تمام محاورات پرورش پاتے ہیں اور ایک مخصوص رنگ و آہنگ اختیار کرتے ہیں۔ یہ تاریخی فضا بے شمار قابل ذکر واقعات و حادثات سے تعمیر ہوتی ہے۔ تلمیحات میں انہی حوادث و واقعات کے فکر انگیز حوالے اور معنی خیز اشارے ہوتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ایک زبان و ادب کے استعاراتی نظام کا بہت بڑا حصہ تلمیحات پر ہی مشتمل ہوتا ہے اور تلمیحات کے کنائے ہی بہتری وہ علامتیں اور تمثالیں تراشتے ہیں جن کے سلیقہ مندانہ استعمال سے شعر و شاعری کی تخیلی دنیا تعمیر ہوتی ہے۔

اقبال نے تلمیحات کی معنی پرور ایمائیت سے بہت کام لیا ہے۔ ان کے کلام کے فنی اسرار و رموز کا بہت بڑا حصہ تلمیحات ہی کے اشارات پر مشتمل ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا دائرہ عمل بے حد وسیع ہے، قدیم و جدید تاریخ اور علوم و فنون کے پورے ذخیرے کو انہوں نے کھنگال ڈالا ہے، واقعات و حوادث اور ایجادات و انکشافات کی بہت ساری اداؤں کو انہوں نے نقوش کلام (امگریس آوف اسپیچ) بنا دیا ہے۔ بہ حیثیت فن کار، اقبال کی عظیم کامیابی

کا اصلی راز یہی ہے کہ انہوں نے تلمیحات کو محض حوالوں کے طور پر نہیں استعمال کیا، بلکہ انہیں پورے طور پر استعارہ و کنایہ میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے اشعار میں نظریہ و فلسفہ، واقعہ و حادثہ، ایجاد و انکشاف، سب کچھ اس طرح کھپ جاتا ہے جس طرح غذا اجزائے بدن ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ عصری واقعات و اخبار تک مصرعوں کی بندش میں آ کر اساطیر (متھس) معلوم ہونے لگتے ہیں۔ اس بلاغتِ فن کے دو اسباب ہیں، ایک تو زبان و محاورات پر وہ قدرت جس کے باعث حسنِ تعبیر کا سحر پیدا ہوتا ہے، دوسرے، جذبے کی وہ حرارت جو سخت سے سخت چیز کو بھی موم کر کے ہیئتِ فن میں سمو لیتی ہے۔ چنانچہ اقبال نے اپنے احساسات و تخیلات کے ابلاغ کے لئے ایک پورا نظام اشارات و استعارات تخلیق کیا ہے، جو زندگی کے ٹھوس حقائق سے لبریز ہونے کے باوجود فن کی ایمائیت کو اس کی لطیف ترین حدوں تک لے گیا ہے۔

میں کلام اقبال کی اس گہری اشاریت کی ایک جھلک دکھانے کے لئے "طلوعِ اسلام" کے ایک بند کی عملی تنقید اسی نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہوں۔

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پر نکلے
ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے
ہوئے مدفونِ دریا زیرِ دریا تیرنے والے
طمانچے موج کے کھاتے تھے جو بن کر گہر نکلے

غبارِ رہ گزر ہیں کیمیا پر ناز تھا جن کو
جبینیں خاک پر رکھتے تھے جو اکسیر گر نکلے
ہمارا نرم رَو قاصد پیامِ زندگی لایا
خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
زمیں سے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر پائندہ تر تابندہ تر نکلے
جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

معلوم ہے کہ یہ نظم جنگِ عظیم اوّل کے بعد اس وقت کہی گئی تھی جب جرمنی اور اس کے حلیفوں کے 'مرکز' کی شکست کے نتیجے میں 'اتحادیوں' نے ترکی کی مسلم سلطنت کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکنے کی انتہائی کوشش کی تھی اور اس میں ناکام ہو گئے تھے، ترکی کے جوانوں نے دادِ شجاعت دے کر برطانیہ و فرانس کے تدبّر کی دھجیاں اڑا دی تھیں اور یہ اہم واقعہ جس سیاسی پس منظر میں ہوا تھا اس کو دیکھتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ عالمی سطح پر اسلام کا ستارہ غروب ہو کر دوبارہ طلوع ہوا ہے۔ اس سلسلے میں خود 'طلوع' کا عنوان ایک خیال انگیز استعارہ ہے، جس کی اشاریت محاورے کی حد تک مانوس لیکن اتنی ہی معنی پرور ہے۔

"عقابی شان" جرمنی کے عقابی نشان کا اشارہ ہے۔ "ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے" اور عقابی شان سے جھپٹنے والوں کا "بے بال و پر" نکلنا، جرمنی کی فوجی شکست کا نہایت شاعرانہ بیان ہے۔ "مدفونِ دریا زیر دریا تیرنے والے" کے فقرے سے بحری جنگ اور اس میں بالخصوص ان آب دوزوں کی ترک تازیوں پر لطیف اشارہ ہوتی ہے جو پہلی بار جنگ عظیم اول میں بڑے پیمانے پر استعمال کی گئی تھیں اور نتیجہ جنگ پر انہوں نے ایک فیصلہ کن اثر ڈالا تھا۔ اسی سیاق میں "طمانچے موج کے کھاتے تھے جو بن کر گہر نکلے" اتحادیوں کے مقابلے میں بالآخر ترکوں کی فتح پر شعری تبصرے کا حسین ترین پیرایہ ہے۔ "کیمیا پر ناز" کرنے والوں کا "خاکِ رہ گزر" بن جانا، مسائلِ جنگ میں سائنس کے استعمال، بالخصوص کیمسٹری کی کرشمہ کاریوں اور ساتھ ہی قدرت کی عبرت انگیز تبدیلی کی فنی تعبیر کا انتہائی جمیل انداز ہے۔ اسی طرح "جبینیں خاک پر رکھنے والوں کا" "اکسیر گر" ثابت ہونا اردو شاعری کی ان قدروں کی طرف ایک واضح پر زور اشارہ کرتا ہے جن کا تعلق اہل اسلام کی سجدہ ریزیوں سے ہے۔ "خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں" ان کا بے خبر نکلنا دورِ جدید کی جنگ میں یورپ کی سائنسی ایجادات کے استعمال پر قدرت، بالخصوص الکٹریسیٹی اور وائرلیس کے وسائل کی طرف ایک ایسا اشارہ ہے جو اردو شاعری کے حسین ترین استعاروں کی یاد دلاتا ہے۔ ایک جانب برقِ خرمن کے اسی طرح

رام ہونے کے ساتھ ہی، دوسری جانب "نرم رو قاصد" کا "پیامِ زندگی" لانا، اردو تغزل کی پوری کائنات کو بیدار کر دیتا ہے۔ صحافت وقت کے ایک چلتے ہوئے فقرے "ینگ ٹرکس" کے لئے "جوانانِ تتاری"، "شریف مکہ" کے لئے "پیر حرم" یا یورپ کی سیاسی طاقتوں کی پرواز وں کے باوجود ترکی کے مقابلے میں ان کی شکست کے سبب ان پر "نوریانِ آسمان پرواز" کا طنز اور ان کے خلاف ترکانِ "خاکی" کا زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلنا ـــــــ یہ ساری تلمیحات روحِ عصر کی عکاسی کے ساتھ ساتھ ہماری شاعری کی فنی روایات و اقدار کی ترجمانی کرتی ہیں، اور جدید و قدیم مسائل و اقدار کے اسی شاعرانہ امتزاج کے باعث تاریخیت میں اشاریت کی ادا پیدا ہو گئی ہے اور حوالے استعاروں میں بدل گئے ہیں۔

بند کا اختتام جس شعر پر ہوا اس نے پوری نظم کے عنوان کی جمیل ترین شاعرانہ تعبیر و توضیح پیش کر دی ہے اور اس فن کارانہ طریقِ تعبیر کی بدولت ایک سیاسی موضوع ایک شعری شہ پارہ بن گیا ہے۔ "اہلِ ایمان" کا "صورتِ خورشید" جینا اور اِدھر ڈوب کر اُدھر نکلنا، پھر اُدھر ڈوب کر اِدھر نکلنا، فطرت کا ایک ایسا دلکش نظارہ پیش کرتا ہے جو بڑے ایمائی طور پر ایک پوری ملت کے عروج و زوال کا شعریت سے بھرپور نقشہ پیش کر کے دنیائے انسانیت کو نہایت لطیف طریقے سے ایک پیامِ اُمید دیتا ہے۔

اس اسلوبِ شاعری کی دو نمایاں خصوصیتیں ہیں جو ایک

دوسرے سے مختلف بھی ہیں اور ہم آہنگ بھی۔ اوّل یہ کہ یہ ایک مرکب اور پیچیدہ فنکاری ہے جو تہ در تہ معانی اور اشاروں سے پُر (آلوریسنو) ہے اور اس کی دبازت کچھ ایسی ہے کہ جتنا زیادہ غور کیا جائے اور جتنی بار پڑھا جائے اس کا لطف بڑھتا جائے گا۔ اور معانی کے نئے نئے دروازے کھلتے جائیں گے۔ دوسرے یہ کہ اس میں غامضیت کا وہ ثقل اور ژولیدگی نہیں ہے جو فن پارے کو چیستانی معمہ یا مسئلۂ تحقیق بنا کر رکھ دیتی ہے، بلکہ غامضیت کو شعریت کی لطافت و بلاغت عطا کی گئی ہے، جس کی بدولت اوسط درجے کے ذوق و شعور والے ایک عام قاری کو بھی اشعار کے فہم و تحسین میں کوئی مشکل نہیں پیش آتی اور ان اشعار کے مقابلے میں اس کا ردِّ عمل بالکل فطری اور فوری ہوتا ہے۔ اس طرح کلامِ اقبال کی اشاریتی ثروت ایک ایسی فنکارانہ تنقیح و تزئین سے بروئے کار آتی ہے جو متنوع اجزاء عناصر سے مرکب ہے۔ یہ سادگی و پُرکاری اور وفور و انضباط کا توازن ہے۔ قدیم تنقید کی اصطلاح میں اس کو بیک وقت فصاحت و بلاغت کا میل کہیں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال نے اپنے فن میں اپنے علم کو اس طرح نچوڑا ہے جس طرح سے ساز دانہ ہائے انگور کو نچوڑ کر ایک خم تیار کرتا ہے:

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند "ارتقا"
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند (بانگ درا)

اقبال کے کنایے کتنے بلیغ و دور رس لیکن کس طرح شعر کی بندش میں چست و پیوست ہیں، اس کی طرف اشارے او پر کی عملی تنقید میں کئے جا چکے ہیں۔ زیر تنقید بند کے ایک شعر کو پھر دیکھیے:

زمیں سے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے

اردو شاعری کے مزاج داں جانتے ہیں کہ روزِ ازل سے نوری و خاکی کی چپقلش چلی آرہی ہے، آدمؑ خاک کے پتلے تھے اور فرشتے نور سے بنی ہوئی مخلوق، ان ہی میں ابلیس بھی تھا جو تخلیقِ آدمؑ کے وقت نوریوں کا سردار تھا، آدمؑ کی تخلیق پر تمام ہی فرشتوں نے اعتراض کیا اور ابلیس نے تو بالآخر آدمؑ کی برتری تسلیم کرنے سے انکار ہی کر دیا۔ اس سیاق میں ترکوں اور اتحادیوں کے تصادم کو خاکی و نوری کا مقابلہ قرار دینا بجائے خود ایک گہری اور وسیع الاثر اشاریت ہے۔ اس کے بعد اردو داں لوگوں کے درمیان فارسی کے مشہور و معروف شعر: "تو کار زمیں را نکو ساختی؛ کہ با آسماں نیز پرداختی" کا بڑا ہی لطیف و دقیق حوالہ ہے، اور "آسماں پرواز" کی معنی خیز ترکیب اسی حوالے سے مشتق ہے، لیکن فن کی پختگی اور سلاست و فصاحت یہ ہے، کہ ایک عام قاری کو شعر سمجھنے کے لئے اتنے بھر پور تجزیے کی ضرورت نہیں ہے، وہ

اس شعر کا تار بجتے ہی راگ بوجھ جاتا ہے۔ ساتھ ہی جو اہلِ نظر ہیں اور فنِ شعر کا ذوق و شعور رکھتے ہیں ان کے لئے اس ایک شعر میں تلمیح و استعارہ کی ایک دنیا آباد ہے اور وہ اس کی تہ در تہ رعنائیوں سے مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔

اسی طرح اگر مذکورہ بند کے تمام اشعار کے عناصر ترکیبی کا تجزیہ کیا جائے تو رمز و ایما اور استعارہ و کنایہ کے نتیجہ خیز فنی استعمال کے نمونے ہر ہر مصرعے میں ملیں گے۔ پھر یہ کیفیت صرف ایک یا چند نظموں تک محدود نہیں، بلکہ قریب ایک درجن ضخیم مجموعوں کی تخلیقات میں تمام طور پر، پوری کثرت اور شدت کے ساتھ، پائی جاتی ہے۔ شاید ہی کوئی غزل اور نظم ایسی ہو جس میں اس کیفیت کے اشارات موجود نہ ہوں۔ اقبال کی فکر ہی کی طرح ان کے فن میں بھی اس درجہ ہمواری کس طرح بروئے کار آئی؟ یہ آج کی اردو تنقید کے لئے ایک نہایت اہم سوال ہے، اور اس کے جواب کی جستجو فنِ شعر کے بہتیرے اسرار و رموز کھول سکتی ہے، جن سے دورِ جدید کے شعرا کافی استفادہ کر سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے بنیادی نکتہ تو کلامِ اقبال میں فکر و فن کی ہم آہنگی ہی کا ہے۔ ناقدینِ ادب کو یہ حقیقت اب پورے طور پر تسلیم کر لینی چاہیئے کہ اقبال کے فکری نصب العین نے ان کے فنِ شاعری کا سانچہ، اس کی تمام جزئیات کے ساتھ، تیار کیا۔ بلاشبہ اس میں ذہنِ شاعر کی اِس

جامعیت کو فیصلہ کن حد تک دخل ہے کہ اس نے اپنے افکار و تصورات کو احساسات و جذبات کی آنچ عطا کی، جس کی تپش نے فن کے سانچے کو بلا تکلف موزوں کردہ تخلیقی نمونے ڈھال دیے جن کی لطافت و نفاست پر عربی کا یہ مقولہ چسپاں ہوتا ہے: "اِنَّ من الشعر لحکمۃً و اِنَّ من البیان لسحراً" (شعر حکمت سے پُر اور بیان سحر انگیز)۔

لیکن اسی ذیل میں یہ نکتہ بھی سامنے آتا ہے کہ ایک باشعور، ذمے دار اور سنجیدہ فنکار کی طرح اقبال نے کڑا فنی ریاض کیا اور ان ہی کے بقول ان کا "جوہر" ایک "محنت پیہم" سے کھلا۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ اپنے وقت تک کے دریافت شدہ تمام علوم و فنون اور عصر حاضر کے تمام واقعات و حوادث کو اپنے اخاذ اور دراک ذہن میں ہضم و جذب کیا، بلکہ اردو زبان و ادب اور خاص کر شاعری کے تمام محاورات، استعارات اور تلمیحات و کنایات پر مکمل عبور حاصل کر کے ان کو اپنی طبع شاعرانہ کا جزو بنا دیا، اس حد تک کہ انہی کے بقول وہ عروض کے تمام اصطلاحی نکات سے پوری طرح واقف ہونے کے باوجود شعر گوئی کے لمحہ تخلیق میں "فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات" سے بالکل بے نیاز ہوتے تھے۔ اس کو کہتے ہیں ملکہ شعری، یعنی فطرت موزوں کے ساتھ ریاضتِ فن کا ایسا کامل امتزاج جو عادت بن جائے۔ اقبال کی بڑی سے بڑی نظم کو پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ایک

طرف آہنگ کا پُرجوش "طبیعت کی روانی" کا دریا بہا رہا ہے، تو دوسری طرف ندرتِ کلام محاورات و استعارات اور الفاظ و تراکیب کی چستی نہ بوتوں کی بہار دکھا رہی ہے۔ وہب و کسب کی اس سے بہتر ہم آہنگی اور اثر انگیزی دنیا کی شاعری میں اب تک دیکھی نہیں گئی ہے۔ اقبال اس انفرادی کمال تک اس لئے پہنچے کہ ایک طرف وہ اپنے ادب و فن کی تمام روایات و اقدار کو انتہائی حد تک جذب کر چکے تھے (اسیچوریشن پوائنٹ تک) اور دوسری طرف ان کا شاعرانہ احساس بالکل سالم تھا (ایک اسوشیٹیڈ سنسبلیٹی تھی) ان ہی دو اوصاف کی بدولت اقبال کی شاعری میں روایت و انفرادیت کی وہ کامل ترکیب بروئے عمل آئی جو ایک انقلاب انگیز فنی اجتہاد و تجدید کے لئے لازمی ہوتی ہے اور جس کے نتیجے ہی میں ارتقائے فن کا سامان ہوتا ہے۔

کلامِ اقبال کے اس تجدیدی کردار کو سمجھنے کے لیے ایک اہم نکتے کو پیشِ نظر رکھنا چاہیے، وہ یہ کہ ہر عظیم شاعر اپنے احساسات و ادراکات کے ابلاغ کے لیے اپنا ایک نظامِ اساطیر (متھولوجی) مرتب کرتا ہے۔ اس کے کلام کی ایمائیت و اشاریت محض چند بکھرے ہوئے رمزوں پر مشتمل نہیں ہوتی، بلکہ استعارات و کنایات کا ایک نظام تخلیق کرتی ہے، جن کا مرکز حیاتِ زندگی کی کچھ مثبت قدریں ہوتی ہیں اور ان ہی قدروں کی طرف رجوع

کرکے ان استعارات و کنایات کو پورے طور پر سمجھا جاتا ہے، نیز عناصرِ فن کی حیثیت سے ان کی معنویت و اہمیت اُجاگر ہوتی ہے۔ اقبال کے فنی اساطیر، عالمی ادبیات کے دوسرے عظیم فنکاروں کے برخلاف، ضمیات و خرافات پر مبنی نہیں۔ ان کے "افسانہ و افسوں" (ایلس انڈر دی آئلس) کی "شاخِ زرّیں" (گولڈن بو) انسانی تاریخ کے مستند حقائق سے بار آور ہوئی ہے۔ انہوں نے ثابت شدہ واقعات ہی کو طلسماتی رنگ دے دیا ہے، ان کے جذبے کی گرمی اور تخیل کی سرشاری نے سرگذشت آدم کے ارتقائی ترتیبی مرحلوں کو بھی جمالیات کی رنگینی عطا کی ہے:

نہ اس میں عصرِ رواں کی حیا سے بیزاری
نہ اس میں عہدِ کہن کے فسانہ و افسوں

حقائقِ ابدی پر اساس ہے اس کی
یہ زندگی ہے، نہیں ہے طلسمِ افلاطوں

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال
عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں
("مذہبیت اسلام": ضربِ کلیم)

بلاشبہ کلام اقبال کی اشاریت کے تار و پود اسلام کی تواریخ و روایات اور اصول و اقدار سے تیار ہوئے ہیں لیکن اقبال نے ان تواریخ و روایات اور اصول و اقدار کو

اپنے جذبہ و احساس سے گھلا کر اور تخیل دار لا اک میں جما کر علامات و استعارات کی شکل دیدی ہے۔ اقبال کی فکر بلا بہہ راست انداز ہے، مگر ان کا فن سرا سر ایمائی ہے، جس کے وسائل اظہار بیشتر رمز و کنایہ پر مشتمل ہیں۔ اس سلسلے میں اقبال کے اپنے بیانات دو طرح کے ہیں، ایک وہ جن میں انہوں نے شاعری و فنکاری سے زیادہ زور اپنے نصب العین اور مطمح نظر پر دیا ہے اور دوسرے وہ جن میں فکر کے بیان و جوہ فن کی اپنی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ ایک طرف یوں کہتے ہیں:

رمز و ایما اس زمانے کے لئے موزوں نہیں
اور آتا بھی نہیں مجھ کو سخن سازی کا فن

اور دوسری طرف یہ اقرار ہے:

حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

ایک جانب:

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی

دوسری جانب:

وقت برہنہ گفتن ست
من بہ کنایہ گفتہ ام

ان بیانات پر غور کرنے سے معلوم ہو جاتا ہے کہ اقبال حقائقِ زندگی کی سنگینی اور زمانہ حاضر کی راست اندازی نے

پوری طرح واقف ہونے کے باوجود فن اور شاعری کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے پر مصر ہیں۔ اس ذیل میں ایک نہایت اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ اقبال فن برائے فن کے علمبردار نہیں ہیں اور ان کا موضوع سخن محض اپنی ذاتی الجھنوں کو آشکار کرنے تک محدود نہیں ہے، بلکہ وہ زمانے میں ایک انقلاب فکر کے داعی ہیں اور انسانیت کی تشکیل جدید کے لیے کوشاں، چنانچہ اپنے وسیع اور عمیق و رفیع موضوع کے سبب ان کو ایک انتہائی مشکل فنی مسئلے کا سامنا ہے، مگر فن پر بھی انہوں نے اسی طرح قابو حاصل کیا جس طرح فکر پر دسترس ان کو نصیب ہوئی تھی۔ ایک باشعور اور صاحب فکر فنکار ہونے کے سبب، اقبال کو اپنے پیام کی بنیادی اہمیت کے ساتھ ہی ساتھ اپنے کلام کی عملی اہمیت کا بھی شدید احساس ہے اور انہوں نے اپنے مسئلہ فنی کو اس طرح حل کیا ہے کہ پیام و کلام دونوں کے تقاضوں کا یکساں التزام اور مکمل و متوازن امتزاج کیا۔ لہٰذا فکر و فن پر الگ الگ زور دینے والے اشعار کو، شاعر کے عمومی و عملی موقف اور سلوک کے پیش نظر، ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر دیکھنا چاہیے۔ تب یہ واضح ہوگا کہ فن پر زور دینے کا مطلب بس فن کو اجاگر کرنا ہے، نہ کہ فکر کی اہمیت کو کسی بھی درجے میں گھٹانا، اور ٹھیک اسی طرح فکر پر زور دے کر بس اس کی اپنی اہمیت کو جتانا مقصود ہے، نہ کہ فن کی تحقیر۔

اس سلسلے میں اگر اقبال کا موازنہ قدیم و جدید ادبیات عالم

کے عظیم ترین شعرا سے کیا جائے تو ان سب کے مقابلے میں اقبال کا امتیاز و تفوق واضح ہو جائے گا۔ قدیم شعرا میں دانتے، شیکسپیر، ملٹن اور گیٹے نے بھی مذہبی (مسیحی) افکار و روایات کو علامات و استعارات کے طور پر برتا اور اپنے شعری تصورات و احساسات بھی مسیحی الاہیات و سوانح سے اخذ کیے۔ لیکن اقبال نے مذہب (اسلام) کے ساتھ ساتھ ایسے ایسے علوم و فنون اور واقعات و موضوعات کو مواد فن بنایا، جن کی بار یکیوں اور پیچیدگیوں کا کوئی علم قدیم شعرا کو نہیں تھا اور یہ بات بہت تشنہ ہے کہ اگر ان کو بھی دور حاضر کے مسائل سے سابقہ پڑتا تو وہ لوازم فن کو کہاں تک ملحوظ رکھ پاتے۔ کم از کم اتنی بات تو بالکل نمایاں ہے کہ اقبال کے مسائل و وسائل فن دانتے، شیکسپیر، ملٹن اور گیٹے سے بہت زیادہ تھے۔ اور نتیجتہً انہوں نے ان تمام شعرا سے بڑھ کر فن کے تقاضوں کو ادا کیا۔ دوسری طرف جدید شعرا میں اگر انگریزی کے شہرۂ آفاق شعراء ییٹس اور ایلیٹ کا اقبال کے ساتھ تقابلی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ییٹس تو علوم و فنون کی ترقیات کی تاب ہی نہ لا سکا، اور اپنے وطن آئرلینڈ کے قبائلی مرغزاروں نیز سیاسی حادثات میں الجھ کر رہ گیا، جب کہ ایلیٹ کے شاعرانہ احساس پر علوم و فنون اور واقعات و حوادث بجلی بن کر گرے اور اس کا فن ایک "خرابہ" (ویسٹ لینڈ) بن کر رہ گیا، حتیٰ کہ بعد کے شاہ کار "چہار قطعات" (فور

کوارٹیٹس) محض، خشک فکر بن کر رہ گئے۔ ان کے مقابلے میں اقبال کا عالم یہ ہے کہ ان کے علمی وسائل اور اجتماعی مسائل ٹیٹس اور الیٹ سے بہت زیادہ ہیں، ان کا ذہن ان شعراء سے کہیں زیادہ مرکب اور شعور بدرجہا زیادہ پیچیدہ ہے، لیکن شعری رنگینی اور فنی شادابی کے چمن اندر چمن کھلے ہوئے ہیں۔

لہٰذا شاعری میں بڑے سے بڑے اور گہرے سے گہرے موضوعات کے لئے، اشاریت فن کی رنگینی کا اعلیٰ ترین معیار، عالمی سطح پر، اقبال ہی کی شاعری ہے۔ فارسی و اردو سے نابلد فنکاران شعر کی رسائی تو کلام اقبال کے تجربات و روایات تک گویا نہیں ہے، لہٰذا دورِ جدید کے فنی مسائل سے نبرد آزما ہونے میں ان غریبوں کی سراسیمگی اور پریشانی تو سمجھ میں آتی ہے، مگر اردو (یا فارسی) کے جدید شعراء کی سرگردانی اور پراگندگی کا کوئی "جواز" ان کے فکر و نظر کی کوتاہی کے سوا نہیں ہے۔ ان کے سامنے اقبال کا ایک ایسا معیاری نمونہ موجود ہے جس کا مطالعہ کر کے وہ، بنیادی لوازمِ فن کا سبق سیکھ کر، اپنی راہیں اقبال سے الگ بھی نکال سکتے ہیں، یعنی انہیں خوش قسمتی سے ایک ایسی شعری روایت میسّر ہے جس کے پس منظر میں وہ اعتماد کے ساتھ اپنی انفرادیت کے تجربے کر سکتے ہیں، جب کہ یہ بات عصر حاضر میں دنیا کے دوسرے کسی ادب کے لئے نہیں کہی جا سکتی۔

بلاشبہ یورپ کے ادباء و ناقدین نے اپنی سیاسی و معاشی برتری کے بل پر اپنے ادبی تفوق کا بھی ایک طلسم باندھ رکھا ہے اور اس کی سحر زدگی ہمارے معاشرے پر بھی مسلط ہے، لیکن کیا آج کے بڑھتے ہوئے بین الاقوامی دور میں بھی ایک صدی قبل کی نو آبادیت اور سامراجیت ہی چلتی رہے گی، اور جو لوگ اس کے شکار ہوئے ہیں وہی اس کا جھنڈا ابھی اٹھائے رہیں گے؟

(بہ زبانِ اقبال)

کون ہوتا ہے حریفِ مے مردافگنِ عشق
لبِ ساقی پہ مکرر ہے صلا میرے بعد!

(روحِ غالب سے معذرت کے ساتھ)

اُردو شاعری میں میر انیس کا امتیاز

جن لوگوں نے میر انیس کو صرف مجلسوں کا مرثیہ گو بنا کر رکھ دیا ہے انہوں نے ان کی بلکہ اُردو شاعری پر بڑا ظلم کیا ہے۔ میر انیس کے محرکاتِ شاعری جو کچھ بھی رہے ہوں، ادبی تنقید کے لئے قابلِ اعتبار چیز اصلاً ان کی شاعری ہے، ٹھیک جس طرح اُردو ہی اقبال کے ساتھ ہے اور انگریزی میں ملٹن، اطالوی میں دانتے، جرمن میں گیٹے اور فارسی میں رومی کے ساتھ۔ دنیا کے یہ سبھی عظیم شعرا اپنے کچھ مخصوص عقائد و افکار رکھتے تھے۔ کسی کے تخیل میں مسیحیت بسی ہوئی تھی اور کسی کے تصور میں اسلام رچا ہوا تھا۔ مگر ان سب کا فن اپنے اندر ایک عمومی عظمت رکھتا ہے۔ جو یکساں طور پر ہر عقیدے اور فکر و خیال کے اہلِ ذوق کو اپیل کرنے والی ہے، اُردو شاعری کی حدود میں اگر اس قسم کی عمومی عظمت کی جستجو کی جائے، تو میر، غالب کے بعد نگاہ انیس ہی پر ٹھہرتی ہے، لیکن اس عظمت کی تشریح و تعین کے لئے ضروری یہ ہے کہ انیس کو محدود معنوں میں محض

مرثیہ نگار نہ سمجھا جائے، بلکہ ان کی شاعری پر اس موقف سے نگاہ ڈالی جائے کہ وہ ایک بڑے فن کار تھے اور مرثیہ نگاری کی صنفِ شاعری ان کے لئے صرف ایک مخصوص وسیلۂ اظہار تھی، جس کی وساطت سے انھوں نے اپنی شاعرانہ تخیل کا کامیاب ابلاغ کیا۔

دوسری بات یہ کہ انیسؔ کی شاعری کی اس عظمت کو دریافت کرنے کے لئے خود صنفِ مرثیہ نگاری کے متعلق ایک وسیع نقطۂ نظر اختیار کرنا ہوگا۔ یعنی اس کو فقط مومنین و مومنات کے جذباتِ الم کا اظہار سمجھنے کے بجائے ایک اعلیٰ نمونۂ فن کے طور پر برتنا ہوگا۔ مرثیے کو مجلس کی حدود سے نکال کر تنقید کی سطح پر لانا ہوگا۔ اس کے بعد علمی و فنی تجزیہ کر کے واضح کرنا ہوگا کہ بہ حیثیت شاعر انیس کے کلام کی خصوصیات کیا ہیں اور ان خصوصیات کی بنا پر دنیائے شاعری میں ان کا امتیاز کیا ہے؟ مجھے یقین ہے کہ اگر انیسؔ کے فنی کارنامے کا اس طرح تجزیہ کیا جائے، تو اس کی معلوم روایتی خوبیوں سے بہت بڑھ کر کچھ ایسے محاسن کا سراغ ملے گا، جو انیسؔ کے لئے صرف مرثیے میں نہیں، بلکہ پوری شاعری میں ایک اعلیٰ مقام کے ضامن ہوں گے۔

انیسؔ کے مرثیوں پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایتی معنوں میں محض مرثیے ہیں ہی نہیں، اس لئے کہ ان کے موضوعات میں صرف ماتم والم اور درد و سوز نہیں، بلکہ ایک

طرف جنگ کے نقشے ہیں، تو دوسری طرف جذبات نگاری، تیسری طرف کردار نگاری اور چوتھی طرف مرقع و منظر نگاری۔ واقعہ یہ ہے کہ صنفِ مرثیہ کی یہ توسیع و تنوع دنیا کے ادب میں صرف اردو شاعری کا کارنامہ ہے، عربی، فارسی، انگریزی کہیں بھی مرثیے کے اندر یہ پھیلاؤ اور رنگا رنگی نہیں ملتی، بالعموم ادبیاتِ عالم میں مرثیے کا مفہوم محض نوحہ ہے، جس میں فقط کسی محبوب کی موت کا ماتم کیا جاتا ہے، اور بس دردانگیز جذبات کے اظہار پر اکتفا کیا جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان ادبوں میں مرثیہ کا پیمانہ بہت ہی مختصر ہوتا ہے اور عام طور پر صرف چھوٹی چھوٹی نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ لیکن اردو ادب میں مرثیہ ایک بسیط و طویل اور پیچیدہ و مرکب صنفِ شاعری ہے، اس میں بیک وقت نوحہ گری، رزمیہ نویسی، ڈرامانگاری اور فطرت نگاری کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ ایک اعتبار سے ہم اردو مرثیے کو رزمیہ بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن اس رزمیے کے اندر ڈرامے کے مرقعے جابجا بکھرے ہوئے ہیں، ساتھ ہی اعلیٰ پایے کی منظر نگاری کے نمونے بکثرت ملتے ہیں، جب کہ شاعر کا مقصود اصلی نوحہ و ماتم ہے۔ اردو مرثیے کی یہ ثمروت مندی بہت بڑی حد تک انیس کی تخلیقات سے ہی معتبر ہوئی ہے۔

اسی سلسلے میں ایک تنقیدی سوال یہ ابھرتا ہے کہ صنفِ مرثیہ کی اردو میں یہ وسعت مختلف اصنافِ شاعری کے درمیان

خلط ملط اور انتشار و پراگندگی کا ایک منظر تو نہیں؟ بلا شبہہ یہ ایک اہم اور موزوں سوال ہے، لیکن اس کا صحیح جواب اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے، جب یہ غور کر لیا جائے کہ انیس نے کس ادبی روایت کے پس منظر میں مرثیہ نگاری کی۔ اُردو ادب کے طلبار اس حقیقت سے واقف ہیں کہ انیس سے پہلے اُردو شاعری میں نہ تو رزمیہ نگاری کی کوئی روایت تھی، نہ ڈراما نگاری کی اور نہ فطرت نگاری کی۔ بس جو کچھ تجربے تھے، وہ غزل گوئی، قصیدہ نگاری، مثنوی، قطعہ اور رباعی کے۔ اس طرح میدانِ ادب میں انیس کی رہنمائی کے لئے جو کچھ سرمایہ تھا وہ عام قسم کا، زبان و بیان، محاورات و استعارات اور تلمیحات و علائم کا۔ چنانچہ صنعت و ہیئت کے لحاظ سے انیس کے یہاں مرثیہ کے علاوہ عناصر کے جو اشارات ملتے ہیں وہ ان کی اور ان کے ہم عصروں کی اختراعات و ایجادات ہیں۔ لہٰذا انیس کے مرثیوں کو رزمیہ نگاری، یا ڈراما نگاری یا فطرت نگاری کے مستقل و مکمل نمونوں کی حیثیت سے دیکھنا صحیح نہ ہوگا، بلکہ ان کو اس نظر سے دیکھنا چاہیئے کہ انیس کے یہ تجربے اردو شاعری میں رزمیہ نگاری، ڈراما نگاری اور فطرت نگاری کے پیش رو ہیں۔ اور ان کے اندر پیش روی کی جدّت و تازگی کے ساتھ ساتھ بے ضابطگی اور ناتکمیلی بھی پائی جاتی ہے۔ اس طرح انیس پورے طور پر نہ رزمیہ نگار ہیں، نہ ڈراما نگار، نہ فطرت نگار بلکہ

ان کا اصل منصب ایک مرثیہ نگار، عظیم مرثیہ نگار ہی کا ہے۔ لیکن وہ ان معنوں میں محض مرثیہ نگار نہیں ہیں، جن معنوں میں عربی، فارسی اور انگریزی وغیرہ کے شعرا ہوا کرتے ہیں، اس لئے کہ جس صنف مرثیہ کی انہوں نے اردو میں تکمیل کی ہے اس کے پیچ و خم بخلاف دنیا کے دوسرے ادبوں کے محض نوحے (elegy) کے نہیں ہیں، بلکہ یہ ایک بسیط اور مرکب شاعری ہے جس میں نوحے کے علاوہ عناصر اقدار فن بھی پائے جاتے ہیں۔ یہی اردو مرثیے کا عالمی ادب میں امتیاز ہے اور اس امتیاز کو بروئے کار لانے میں سب سے زیادہ حصہ انیس کا ہی ہے۔ اس معاملے میں اردو مرثیہ کا موازنہ چند حدود کے اندر اور صرف ایک جہت سے انگریزی میں شیکسپیر کے ڈرامے کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ انیس کے مرثیے ہی کی طرح شیکسپیر کا ڈراما بھی ایک وسیع و متنوع تخلیق ہے، جس میں رزم آرائی، تغزل اور فطرت نگاری کے عناصر جاری ساری ہیں، لیکن شیکسپیر کی اصل حیثیت ایک ڈراما نگار ہی کی رہتی ہے، گرچہ ایپک، لیرک اور نیچر پوئٹری کے کتنے ہی نفیس نمونے شیکسپیر کے ڈراموں میں ایسے پائے جاتے ہیں، جن کی انگریزی شاعری میں اپنی اپنی جگہ ہے اور جن سے بعد کے رزمیہ نگاروں، غزل گویوں اور فطرت نگاروں نے بھی کتنے ہی سبق سیکھے۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو شاعری کی اصناف میں وسعت و تنوع کے لحاظ سے مرثیہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جس کو

ہم انگریزی ڈرامے کے مماثل قرار دے سکتے ہیں، گو میرے خیال میں ڈرامہ ادب کی اعلیٰ ترین صنف نہیں ہے اور اس کے بغیر بھی بہترین اور عظیم ترین شاعری کی جا سکتی ہے، شیکسپیئر، دانتے اور گیٹے سے بھی بہتر شاعری، جیسی کہ اقبال نے کی (گو کہ اقبال کی شاعری میں بعض اعلیٰ درجے کی تمثیلیں بھی ہیں، لیکن وہ اس کا اصل سرمایہ نہیں ہیں)۔

اب دیکھنا چاہیے کہ واقعۂ کربلا جو انیس اور دوسرے مرثیہ نگاروں کا موضوع ہے، ایک عظیم الشان رزمیے کا موضوع ہونے کی پوری صلاحیت رکھتا ہے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ شہادت حسینؓ اور اس کے محرک و مقصود یعنی قیام خلافت سے بڑھ کر رزمیے کا کوئی دوسرا موضوع اب تک دنیا کی تاریخ میں نمودار نہیں ہوا۔ حضرت امام حسین رضی اللہ تعالیٰ عنہ نے ایک عظیم نصب العین کے تحفظ کے لئے جس ایثار، عزیمت اور شجاعت کے ساتھ اپنے آپ اور اپنے ساتھ اہل بیت کے ایک ایک جوان کو نثار کر دیا، اس کی کوئی دوسری مثال تاریخ عالم میں نہیں ملتی۔ چنانچہ اگر میر انیس اور دوسرے شعرا کا ذہن اس موضوع پر مرثیے کی طرف نہیں مائل رہا ہوتا، تو وہ رزمیہ ہی لکھتے۔ اس لئے کہ ہیرو کی شخصیت سے لے کر واقعات کی نوعیت تک مرثیے کا سارا مواد دراصل ایک شاندار رزمیے ہی کا ہے۔ بہر حال، موضوع کے حقائق نے مرثیہ نگاروں کو بھی مجبور کر دیا

کہ وہ عام مرثیوں کے برخلاف، شہادت کربلا کے مرثیوں میں رزمیہ کے مضمرات و تفصیلات کو نمایاں کریں اور صرف ماتم گساری اور الم انگیزی پر اکتفا نہ کریں۔ یہی وجہ ہے کہ میرانیسؔ کے مراثی رزمیہ کے اعلیٰ مرقعوں سے بھرے ہوئے ہیں، خواہ وہ تلوار کی تعریف ہو، گھوڑے کی مدح ہو، امام عالی مقام کی خطابت ہو، یا مقابلے اور مقاتلے کے مناظر، یا معرکہ آرائیوں کے فضا پر اثرات۔ ان مرثیوں کے مطالعہ سے واضح ہو جاتا ہے کہ اگرچہ انکا محرک نوحہ گری ہے، لیکن ان میں مرقوم بہتیرے بیانات و واقعات دلوں پر عزیمت و شجاعت، صلابت وجرأت اور ایثار و قربانی کے اثرات و نقوش مرتسم کرتے ہیں۔ اس طرح تنقید کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ انیسؔ کے مرثیوں کے اندر بے شمار چھوٹے چھوٹے رزمیے پائے جاتے ہیں۔ بہ مکمل رزمیے نہ ہوں، لیکن رزمیے کے معین اجزا ضرور ہیں۔ کہنا چاہیے کہ یہ رزمیہ لوازم ان مرثیوں کو رزمیہ مرثیہ بنادیتی ہے، جو محض اور روایتی مرثیے سے الگ اور اس سے بہت زیادہ بالیدہ و پیچیدہ ایک صنف شاعری ہے۔

میں مراثی انیسؔ کے رزمیہ پہلو پر زور خاص کر اس لئے بھی دے رہا ہوں کہ خواہ مرثیہ نگاروں اور مجلس خوانوں کے ایک طبقے کا انداز محض آہ و بکا کی انفعالی کیفیت ہی پر مشتمل کیوں نہ ہو، مگر موضوعِ مرثیہ یعنی شہادت کربلا کا بنیادی تصور ایک ہی ہے، اسلامی جہاد۔ حضرت امام حسین رضی اللہ عنہ کی یزید سے لڑائی

کسی ذاتی، خاندانی اور قبائلی مفاد کے لئے ہرگز نہیں تھی، بلکہ اس جنگ کا محرک صرف یہ تھا کہ اسلام میں بادشاہت کے بجائے قرآنی خلافت کے اصولِ حکومت کا تحفظ کیا جائے۔ اپنے اس عظیم مشن کا احساس خود جناب امامؓ کو تھا اور انہوں نے یزید کے نام خطوط اور یزیدی فوج کے سامنے خطبے دونوں میں اپنے مقصد کو واضح کر دیا تھا۔ حضرتِ حسین رضی اللہ تعالےٰ عنہ کو بجا طور پر اپنے فریضۂ جہاد کی اس عظیم الشان ادائیگی پر فخر بھی تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ رسولؐ کے نواسےؓ نے اپنی اور اہلِ بیت کی جانوں کی بازی لگا کر اسلام کے نظامِ اجتماعی کی بنیاد، خلافت کے اصول کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے تاریخ میں ثابت و مستحکم کر دیا۔ حق کے لئے اس طرح جان دینے کی روایت ہماری تاریخ میں حضرت اسمٰعیلؑ سے شروع ہوئی اور حضرت حسینؓ پر آ کر مکمل ہوئی: ؎

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسینؓ، ابتدا ہے اسماعیلؑ (اقبالؒ)

حضرت امامؓ کی سرفروشی نے آفاقی سطح پر حق و باطل کے معرکہ پیہم میں اہلِ حق کے رویے کا ایک سنگِ میل بھی نصب کر دیا، جو ہر دور کے اہلِ عزیمت کے لئے ایک مستقل اور دائمی نشانِ راہ بن گیا ہے:

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی (اقبالؒ)

اس طرح امام حسینؓ کا کردار تاریخی ہونے کے ساتھ ہی ایک علامتی حیثیت بھی رکھتا ہے اور یہ علامت سراسر رزمیے کی ہے، باطل کے مقابلے میں حق کے لئے رزم آرائی کی، اصلاً اس کا کوئی تعلق مرثیہ سے نہیں ہے۔ اس لئے کہ واقعہ کربلا کی مرکزی شخصیت کا محرک و مقصود اپنی اور اپنے رفقا کی جاں سپاری سے نوحہ ماتم کی فضا پیدا کرنا ہرگز نہیں تھا بلکہ قیامت تک کے لئے تمام انسانوں کے سامنے جرأت و ایثار کا ایک اُسوۂ عالیہ رکھ دینا تھا، تاکہ ہر دور کے مجاہدین راہ حق اس سے ایک حوصلۂ بلند اور ولولۂ تازہ حاصل کرتے رہیں۔ حضرت امام حسینؓ کی تحریک سراسر ایک فعالیت تھی، جس کا مقصد لوگوں اور حالات پر اثر انداز ہونا تھا۔ اس میں اُس انفعالیت کا شائبہ بھی نہیں تھا، جو درد و الم سے محض متاثر ہو کر فقط نالہ و شیون کرتی ہے۔ اس میں حالات کے ساتھ سازنہیں ہسپرز کرنے کا پیام تھا۔ میرا خیال ہے کہ علامہ شبلی نے شہادت حسینؓ کے اسی تصور کے تحت "موازنہ انیس و دبیر" لکھنا ضروری سمجھا۔ یعنی درحقیقت "موازنہ" بھی علامہ کی ہیرز آف اسلام کے سلسلۂ تصانیف کی ایک کڑی تھی۔ وہ جس طرح اسلامی تاریخ کے دوسرے اعاظم رجال اور عظیم الشان واقعات کی سیرت و روداد لکھ کر اپنے دور کے لوگوں کے گرتے ہوئے حوصلوں کو ایک سامراجی طاقت کے خلاف اُبھارنا اور بالآخر اسلام کی نشأۃ ثانیہ کا سامان کرنا چاہتے تھے، ٹھیک اسی طرح

انہوں نے واقعۂ کربلا کے بطلِ جلیل اور اس کی ولولہ انگیز سرگذشت کو بھی اپنی ایک تصنیف کا بالواسطہ موضوع بنایا۔ شبلی کے نزدیک مرثیے کی اہمیت حضرت امام حسین کی شخصیت اور اس کے کارنامے کے سبب ہی ہوئی۔ چنانچہ انہوں نے اس صنفِ سخن کو اپنی اعلیٰ تنقید کا موضوع بنا کر پہلی بار ایک مستند اور اہم ہیئتِ شاعری کی حیثیت سے دنیائے ادب کے سامنے پیش کیا۔ جو کام حالی نے "مقدمہ شعر و شاعری" لکھ کر کیا، بالکل وہی کام شبلی نے "موازانہ" کی تحریر سے انجام دینا چاہا، جیسا کہ اس کتاب پر ان کی لکھی ہوئی "تمہید" سے واضح ہو جاتا ہے۔

انیس کے مرثیوں کا ایک اور پہلو ہے کہ شاعر کے مخصوص نقطۂ نظر کے سبب اگر اس کو رزمیہ نہیں بھی کہا جا سکے، تو کیوں نہیں المیہ کہا جائے؟ ٹریجڈی کے ہیرو کی شخصیت بھی حضرت امام حسین رضہ کی ہے اور فن کار کا مقصد بھی الم انگیزی کے ذریعہ دہشت و ترحم کے احساسات قاری کے دل میں ابھارتا ہے۔ بلا شبہ اپنے اثر اور محرک دونوں کے لحاظ سے مرثیہ ایک ٹریجڈی ہی ہے۔ مرثیہ کے موضوع، سانحۂ کربلا کے ایک زبردست ٹریجڈی ہونے میں کس کو شبہ ہو سکتا ہے، اس سے بڑی ٹریجڈی انسانیت کے دورِ تاریخ میں کون رونما ہوئی ہے؟ لیکن تنقیدی اعتبار سے یہاں بھی وہی سوال ابھرتا ہے، جو رزمیہ کے سلسلے میں پیش آتا ہے۔ رزمیہ اور المیہ کے الفاظ ادبی تنقید میں دو مستقل اصنافِ ادب،

ایپک اور ٹریجڈی کے لئے بہ طور اصطلاح استعمال کئے جاتے ہیں۔ اور ان اصناف کی اپنی مخصوص ہئیتیں ہیں، جن کے کچھ فنی لوازم ہیں، چنانچہ انیس کے مرثیوں میں کردار نگاری اور مواقع درقیقہ کی تصویر کشی کی حد تک ٹریجڈی کے عناصر ضرور پائے جاتے ہیں، مگر ڈراما کی ہیئت بندی کے لئے واقعات کا جو تسلسل، ترتیب اور ارتقا درکار ہے، وہ مرثیوں میں مفقود ہے۔ لہٰذا مراثی انیس میں رزمیہ کی طرح المیہ کے بھی صرف اجزا و عناصر پائے جاتے ہیں، پورا المیہ نہیں پایا جاتا۔

جہاں تک ان مراثی میں فطرت نگاری کی بیانیہ شاعری کا تعلق ہے، بلاشبہ یہ چیز بہ درجۂ کمال پائی جاتی ہے۔ اگرچہ یہ فطرت نگاری مرثیے کا ایک جزو ہو کر ہمارے اظہار آئی ہے، لیکن اس کی اپنی ایک مستقل بالذات حیثیت بھی ہے۔ مظاہر فطرت پر لکھی ہوئی یہ نظمیں مراثی سے الگ کر کے بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ یہ مثال کے طور پر اسی طرح ہوگا، جس طرح شیکسپیر کے ڈراموں سے لرکس کو نکال کر مستقل نظموں کی حیثیت سے انگریزی شاعری کے مجموعوں میں شامل کر لیا گیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مرثیوں کے اندر بکھری ہوئی انیس کی فطرت نگار منظومات نے اردو شاعری میں فطرت نگاری کی اولین روایات مرتب کی ہیں۔ نظیر اکبرآبادی نے اس سلسلے میں بالکل ابتدائی، خام اور کھردرے نمونے پیش کئے تھے اور انیس نے بہت ہی بالیدہ اور رشیدہ،

لطیف و نفیس تخلیقات پیش کیں۔ چنانچہ فطرت کی شاعری میں اقبال اور ان کے قریب ترین پیش رو دوں نے انیس ہی کی روایت کو آگے بڑھایا۔

اب غور کرنے کی بات یہ ہے کہ انیس کی شاعری نہ رزمیہ ہے، نہ المیہ، نہ جذبات نگاری، نہ مرقع نگاری، جہاں تک علیٰحدہ علیٰحدہ مستقل اصناف و عناصر فن کا تعلق ہے، بلکہ یہ اپنی ہیئت اور عنصر اصلی کے اعتبار سے مرثیہ ہے، لیکن یہ وہ مرثیہ ہے جس کی تشکیل صرف اُردو شاعری میں ہوئی ہے۔ اور اس کی تکمیل میں سب سے بڑا حصہ انیس کا ہے اور انیس ہی کی مرثیہ نگاری ایک عظیم شاعری کے منصب پر فائز ہے۔ یہ شاعری بہت ہی مرکب ہے، اور اس میں مختلف عناصر فن کا امتزاج ہے اس میں رزمیہ، المیہ، جذبات نگاری، مرقع نگاری اور فطرت نگاری، سب کے اجزا پائے جاتے ہیں۔ ان ہی اجزا سے مراثی انیس کا ہیولا مرتب ہوا ہے، مگر اس میں روح شہادتِ حسین رضؓ کے ولولہ خیز معرکے کی ہے۔ اُردو مرثیہ نگاری کی یہ بسیط و عظیم صنف دنیا کے ادب میں ایک قیمتی اضافہ ہے، جس کی مثال عربی و فارسی اور انگریزی وغیرہ ادبیاتِ عالم پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ یہی اس صنف کا امتیاز ہے۔ اور اس میں سب سے ممتاز مقام انیس کو حاصل ہے۔ ان ہی کے فن نے اردو مرثیے کو ایک معمولی تجربے سے بہت آگے بڑھا کر ایک عظیم روایت بنا دیا۔ اُردو شاعری اور ادب ابھی تک

اس کارنامے پر فخر کر سکتا ہے۔

قطعۂ تاریخِ اشاعت

مل گئی دنیا کو حاذق ایک شئے
کس نے کی ہے یہ ادب کی راہ طے
ہے سرامرِ رقم سے تاریخ یہ
خوب تر تنقید کا مجموعہ ہے

۱۹۷۳

حاذق ضیائی

ادب اور تحریک

مصنف کے مطبوعہ تنقیدی مضامین کا تیسرا انتخاب (زیر ترتیب)

ادب اور تحریک - ادب اور ایمان - اُردو ادب میں اشتراکی رجحانات - اُردو ادب میں اسلامی ثقافت کے مظاہر - اسلامی ادب؟ جگن ناتھ آزاد کی شاعری - ادب اور توحید - ابوالاعلیٰ مودودی کا اسلوب - انجم مانپوری کی مزاحیہ نگاری - ادب اور علاقائیت - اقبال اور مسئلہ زن - جدید اُردو تنقید کی نظریاتی بنیادیں - غالب کی ذہنی کش مکش - ادب اور فسانات - واہی کی طنز نگاری ——— تبصرے، مذاکرے، ایڈیٹوریالی تقریریں وغیرہ -

---

ادبی قدروں کی تشکیل جدید

(زیر ترتیب)

اردو تنقید میں منفرد کوشش، عالمی سطح پر ادبی افکار کا تجزیہ و تنقید، ایک اجتہادی مطالعہ - اب تک اس مبسوط دستاویزی مقالے کے چار ابواب مرتب ہو کر شائع ہو چکے ہیں: فکروفن، کلاسکیت و رومانیت، تشکیل جدید کے عوامل و عناصر، شاعری - ایک جلد تقریباً مکمل ہو گئی ہے - یہ کتاب کئی جلدوں میں ہوگی - ابھی نظریاتی تنقید چل رہا ہے - اس کے بعد مصنف نواز عملی تنقید کی جائے گی -

---

نقطۂ نظر

مطبوعہ ۱۹۶۵ء (قیمت: ۵ روپئے ۷۵ پیسے۔ ضخامت: ۲۱۲)
مصنف کے تنقیدی مضامین کا پہلا انتخاب، جس میں حسب ذیل عنوانات ہیں:۔

اقبال اور شخصیتیں۔ مجاز ایک روایت پرست شاعر۔ افسانے میں تکنیک۔ ابوالکلام کے اسلوب کی چند نادر خصوصیتیں۔ جدید اردو تنقید۔ احتشام حسین کی تنقید نگاری۔ کلیم الدین احمد کی ناقدانہ حیثیت۔ جگر کی شاعری۔ اردو افسانے میں خواتین کا حصہ۔ اقبال کا فن۔ اقبال کی فارسی شاعری۔ موازنۂ اقبال و غالب۔ ڈرامانگاری۔ اردو خطوط نگاری میں ابوالکلام کا مرتبہ۔

مصنف کے مطبوعہ سماجی اور سیاسی مضامین کے انتخابات

(زیرِ ترتیب)

انگریزی: جلد اول تقریباً ۴۰۰ صفحات
جلد دوم تقریباً ۴۰۰ صفحات
اردو: جلد اول تقریباً ۵۰۰ صفحات
جلد دوم تقریباً ۵۰۰ صفحات